Эм. Бескин.

Художественная политграмота

Теакинопечать

1930

Эм. БЕСКИН

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЛИТГРАМОТА

ПОСОБИЕ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕХНИКУМОВ И ВУЗ'ов

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ
1930

Обложка художника
Константина БОР. Р.

Отпечатано в госуд. тип им. Евг. Соколовой,
Ленинград, пр. Красн. Командиров, 29,
в количестве 10.000 экз. — $7^1/_2$ л.
Теакинопечать № 1172.
Главлит № А 45675
A_5 148 × 210.
Зак. № 2187.

ОТ АВТОРА

„Сущность человека есть совокупность общественных отношений“, — сказал Маркс. А значит и сущность искусства, как одного из видов деятельности общественного человека, есть специфически выраженная совокупность общественных отношений. Короче — искусство не аполитично. Эту казалось бы бесспорную формулу приходится, — увы, — и до сих пор отстаивать с большим напором аргументации. Часто она принимается как декларативная предпосылка, с которой фактически миропонимание художника остается, однако, никак не увязаным. Этот разрыв характерен даже для художественной школы, где общественные дисциплины стоят особняком от дисциплин производственно-творческих. Отсутствие единой мировоззренческой установки влечет и отсутствие единой методологической линии в усвоении искусства, как общественной функции, его зависимости от расстановки классовых и политических сил. Дать хотя бы в основном такую диалектику искусствопонимания в его общественно-политическом значении, показать, что общественное миросозерцание неот'емлемая, органическая часть искусства, его творчества, его квалификации — задача предлагаемой книги, ее предмет и содержание. Усвоение такой методологии марксистской мысли применительно и на материале искусства — и есть несомненно первая ступень художественной политграмоты. В этом смысле, в таком практическом предназначении, я и назвал книгу художественной политграмотой, т. е. грамотой широко политического усвоения искусства, как закономерно-исторического продукта классовой борьбы и классовой политики.

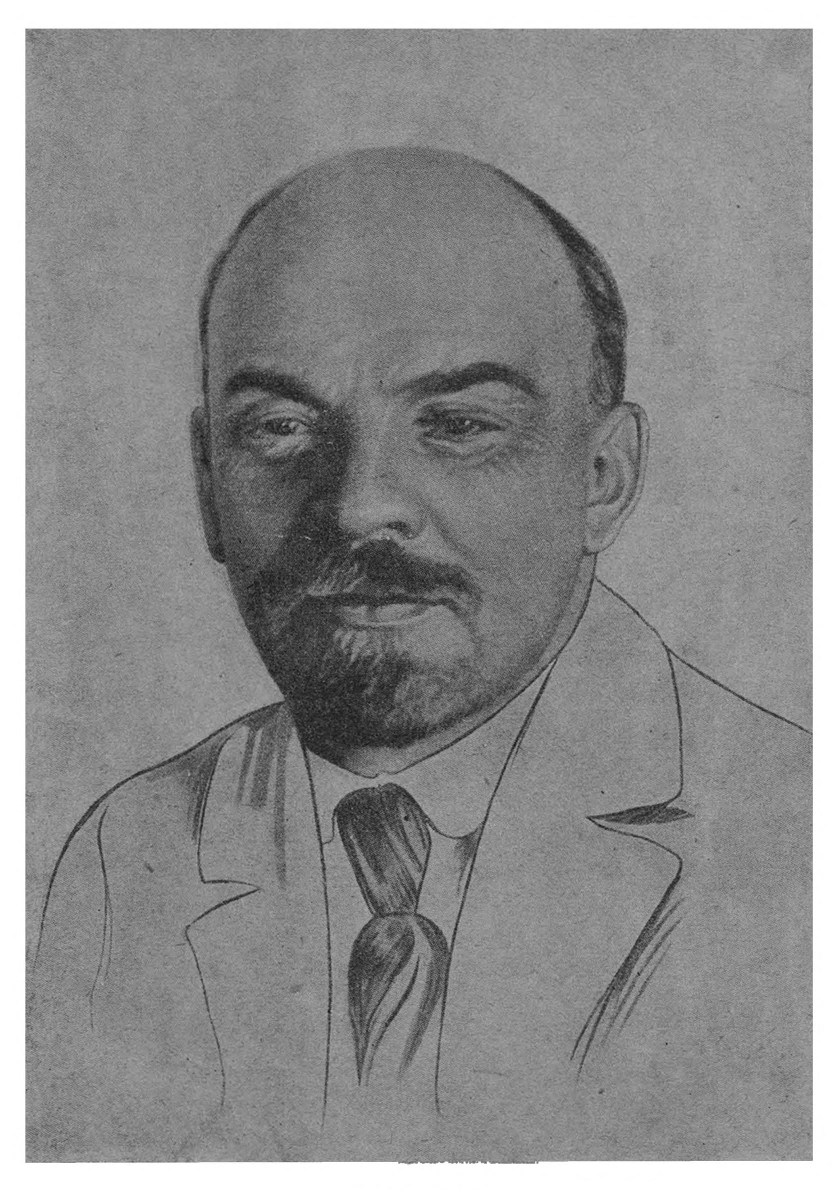
Почему же не социология искусства? Потому что те обобщения, та укрупненная схема, которую я применяю, вполне достаточна для целей этой книги, для общего усвоения классово-политического понимания искусства, но недостаточна для социологии. Например, романтизм я определяю, как переходный, критический стиль от дворянского классицизма к буржуазному натурализму. Мои задачи это исчерпывает вполне. А для социолога, конечно, мало. Социолог должен дифференцировать вопрос и вскрыть в романтизме всю сумму определяющих его противоречий, все пресекающиеся внутри его линии. Вот почему моя книга не социология, а только элементарная грамота общественного, классово-политического понимания искусства, от которой уже прямой переход к социологии искусства в целом и отдельных видов его.

Эм. Бескин

ГЛАВА ПЕРВАЯ

СОЦИАЛЬНО-КЛАССОВАЯ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА

*



В. И. ЛЕНИН

Искусство — продукт общественной жизни.

„Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя“ *. Так с присущей ему гениальной простотой формулировал Ленин сущность материалистического мировоззрения.

Чем бы человек ни занимался, какой бы род деятельности ни избрал — он зависит от тех общественно-экономических отношений, среди которых живет. Не представляет исключения и искусство. „Искусство, — говорит Н. Бухарин, — такой же продукт общественной жизни, как и наука или любой продукт материального производства; если мы говорим о предметах искусства, то это очевидно само собой“. Художнику может казаться, что он совершенно независим и абсолютно свободен в своем творчестве. Но на самом деле эта свобода лишь относительна и ограничена необходимостью сбыта продукта, т. е. требованиями потребителя, требованиями рынка, вкусы которого определяются господствующим в данное время классом, т. е. опять-таки общественно-экономическими условиями. Таков железный закон классового общества.

Но буржуазному обществу, буржуазной идеологии было выгодно создавать фикцию абсолютной свободы, фикцию независимости художника от внешних влияний — оно строило свое отношение к искусству на религиозном подходе. Искусство, мол — над жизнью, выше жизни. Оно — божественно (... „но лишь божественный глагол до уха чуткого коснется, душа поэта встрепенется“ — А. Пушкин). Художник — пророк („восстань, пророк, и виждь и внемль“ — у того же Пушкина). „Красота“ выше всех треволнений жизни. И. Тургенев говорил, что для него Венера Милосская несомненнее революционных принципов 1789 года.

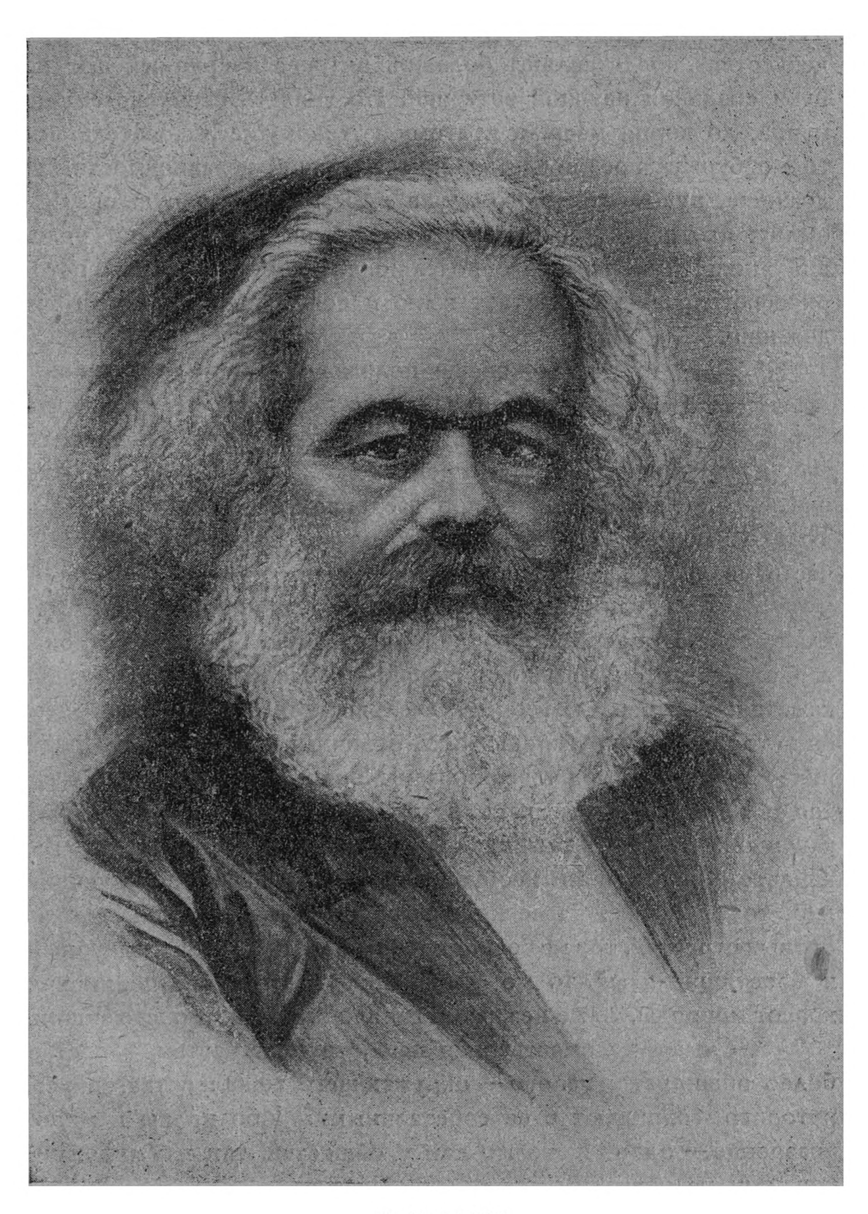
* В. Ленин „Партийная организация и партийная литература“.

Поэтому буржуазия и не могла создать научной теории искусства. Она „расценивала“ самые произведения искусства. Заказывала и оплачивала их. И в то же время говорила, будто художник ни от ее социального заказа, ни от ее денег не зависит. Будто он — аполитичен, нейтрален и подчиняется только „божественному глаголу“, „божественной искре“ и т. д. За этим „глаголом“, за этой „искрой“, за тем или другим предметом искусства она не видела (не хотела видеть) никакого экономического, никакого общественного процесса. Не хотела видеть, поскольку ей было классово выгодно строить искусство „по образу и подобию божью“, наполняя понятие „красоты“ своею якобы „всечеловеческой“ (люди — братья, а не классовые враги) любовью и справедливостью. „От человека, — прекрасно формулирует Рихард Вагнер, — требовалась только вера, т. е. признание своего ничтожества и отречение от всякого личного усилия выйти из этого состояния“. За оградой такой идеологии буржуазии спалось спокойно. На службу ей она приспособила и искусство, создавая догму его „свободы“, „святости“, „храма“ и т. д., т. е. ставя его определенно в один ряд с религией.

Противоречия буржуазной эстетики. Всякий раз как буржуазные теоретики пытались систематизировать опыт искусства в какую-либо научную систему, они упирались в эту самую „божественность“ художника, который ни в какие рамки и законы не укладывался, ибо тогда он перестал бы быть в буржуазном понимании художником. В таком противоречии и вязли все попытки научно обосновать художественное творчество.

Еще в 1847 году бельгиец Микиэльс, приступая к истории фламандской живописи, задумывался — как сделать такую историю научной. И ставил пред собой вопрос — „какое искусство должно соответствовать отдельным периодам в развитии человеческого общества“. Но дальше „постановки вопроса“ дело не двинулось. Большой семитомный труд бельгийского искусствоведа на им же поставленные вопросы ответа не дал.

Значительно дальше пошел известный французский искусствовед Ипполит Тэн. Он продвинул вопрос вглубь. Его



КАРЛ МАРКС

лекции об искусстве, читанные в 60-х годах прошлого столетия в Париже и изданные в 80-х годах под заглавием „Философия искусства“, представляют большой интерес и крупный шаг по пути создания научной эстетики. Но увязать свою систему до конца, до корня мешало и этому крупному исследователю все то же буржуазное представление о полной независимости художника, художественного „духа“. Выдвигая научную предпосылку, что искусство зависит от культурно-исторических условий эпохи, Тэн в итоге определяющим моментом самого исторического развития считает волю и рождение гениального художника.

„Философия искусства“ Тэна.

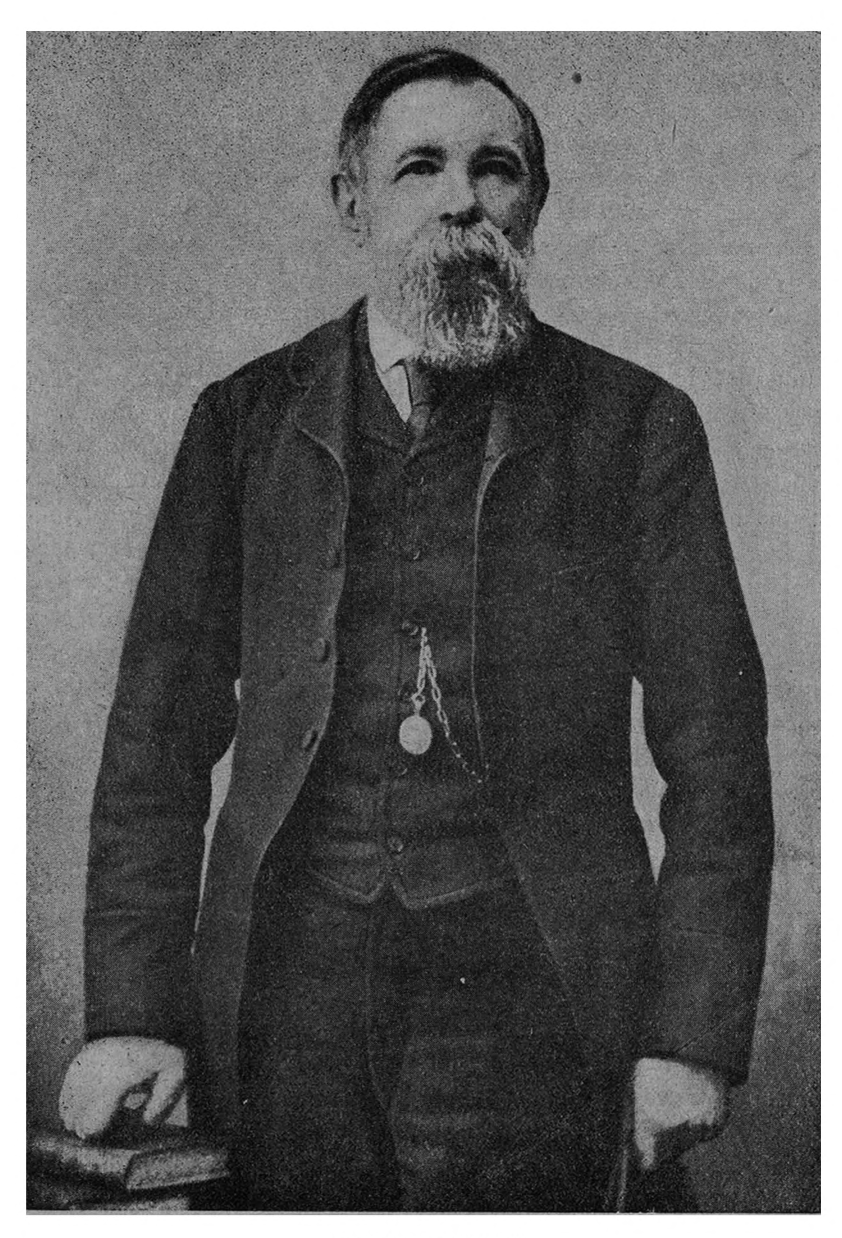
Основные положения Тэна следующие.

1. Произведение искусства не есть нечто обособленное, а часть творчества создавшего его художника. Поэтому предметом исследования должно явиться не изолированное произведение, а художник в целом. Только таким путем может быть научно проанализирована и часть целого — картина, трагедия, статуя.

2. Сам художник тоже не стоит особняком, а представляет собою определенную художественную школу той страны и эпохи, в которую живет. Например, Шекспир. Он сначала кажется каким-то метеором, свалившимся с неба, а меж тем он исторически окружен дюжиной отличных драматургов. Среди них — Вебстер, Форд, Мэссинджер, Марло, Бэн Джонсон, Флетчер и Бомон, которые писали тем же языком и в том же духе, как и он. Их пьесы отличаются теми же особенностями. Вы найдете в них тех же необузданных и странных действующих лиц, те же неожиданные кровавые развязки, вспышки тех же бурных страстей, тот же беспорядочный, причудливый, вычурный и блестящий язык, то же утонченное поэтическое понимание красот природы, те же нежные и горячо-любящие типы женщин.

3. Самая художественная школа входит частью в состав более обширного целого — окружающего ее общества, вкусы которого совпадают с ее собственными. Ибо нравы и мировоззрение — одни и те же как у общества, так и у художников, они не отделены стеной от общества.

„Таким образом, — резюмирует Тэн, — мы приходим к тому положению, что для понимания искусства, художника, группы



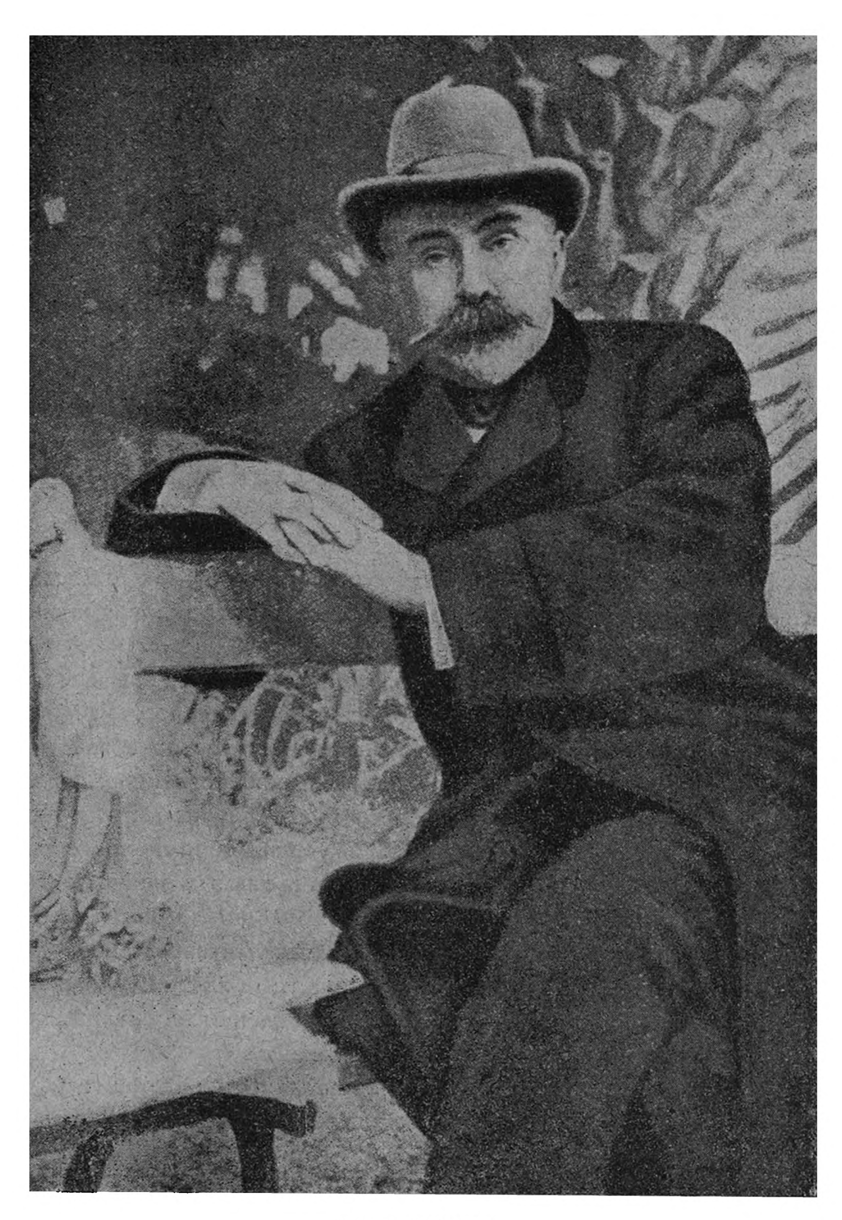
ФРИДРИХ ЭНГЕЛЬС

художников необходимо с полной отчетливостью представить себе мировоззрение и нравы той эпохи, к которой они принадлежат... Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Эврипида возникает во время победы греков над персами, в героическую эпоху маленьких республиканских общин, в момент великой борьбы, путем которой они завоевали независимость и утвердили свое влияние во всем цивилизованном мире, и мы видим ее исчезновение вместе с этой независимостью и энергией, когда измельчание характеров и македонское завоевание предают Грецию в руки иноземцев".

Ну, а отчего зависит в свою очередь „мировоззрение и нравы", „моральная температура", как ее называет Тэн? Отчего конкретно зависел расцвет, „героический период" греческой трагедии? Отчего далее наступило в Греции „измельчание нравов?" На эти вопросы Тэн ответить не может, ибо остается в плену у той же буржуазной идеологии, утверждающей неограниченное господство человеческого духа, как первоисточника истории. Исчезли Эсхил и Софокл — и пошли „мелкие характеры", понизилась „моральная температура" —и в результате „македонское завоевание". „Между нами говоря, — заканчивал Тэн вступительную часть своих лекций, — до сих пор найдено лишь два правила: первое рекомендует родиться гениальным—это дело ваших родителей, а не мое; второе — много работать, чтобы вполне овладеть своим искусством". Первое, как видите, сводит всю теорию Тэна к тому же „догмату" — к „таинству" рождения, как двигателю истории.

Ясно, что до конца научной теорию Тэна о влиянии „моральной температуры" назвать нельзя. Совершенно верную и очень тщательно и интересно разработанную мысль о действии на художника окружающей культурной среды он сводит к чистейшему идеализму, поскольку самое культурно-историческое „сознание" среды считает независимым от материального „бытия". „Материалист в области философии искусства, — говорит об Ипполите Тэне Плеханов *, — он был идеалистом

* Г. В. Плеханов „Очерки по истории материализма".



Г. В. ПЛЕХАНОВ

в понимании истории“, ибо „рассматривает социальную среду, к которой постоянно обращается, как продукт человеческого духа“. „Для Тэна задача истории, как науки, есть в последнем счете * психологическая задача“.

Что такое социология искусства. Меж тем мы знаем, что „в общественном ** производстве своей жизни люди вступают в определенные, необходимые, от их воли не зависящие отношения производства, которые соответствуют определенной степени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих отношений производства образует экономическую структуру общества, реальное основание, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которой соответствуют определенные общественные формы сознания. Способ производства материальной жизни вообще обусловливает социальный, политический и духовный жизненный процесс. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. С изменением экономического фундамента вся громадная надстройка меняется медленнее или быстрее“.

Наука, посвященная разработке этого закона, называется социологией. В частности социология искусства есть учение о происхождении, развитии и сущности искусства в закономерной зависимости его от общественно-хозяйственных форм. Только такая социология искусства будет научной.

Само собой, что ни одна буржуазная теория искусства стать на эту точку зрения не могла, так как это означало бы, как совершенно правильно заметил Н. Бухарин, „придти к безбожным материалистическим взглядам“. Буржуазный материализм не шел дальше естественных наук. В области общественных отношений этот материализм немедленно соскальзывал идеализм, в бездоказательный догматизм.

Буржуазная эстетика анализировала произведение искусства статически, как данность, как факт, рожденный личностью художника, но не хотела видеть за этим фактом суммы зако-

* Г. В. Плеханов „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю“.

** К. Маркс „К критике политической экономии“.

номерных взаимоотношений художника с окружающей его материально-хозяйственной средой (исторический материализм), не хотела видеть в нем закономерно-социальных функций. Теорию исторического материализма, являющуюся основой марксистской социологии в целом и социологии искусства в частности, буржуазия подменяла теорией независимой личности, как явления неповторяющегося и поэтому обобщению не поддающегося. У того же Тэна выходит, что психика общественного человека определяется его положением, а его положение определяется его психикой. Тэн не разрешил этого противоречия. Привести его к благополучному окончанию и разрешить может только историческая теория Маркса с ее методом материалистической диалектики, рассматривающей явления и вещи не изолированно друг от друга, а в их взаимной связи и движении, как процесс, где личность не только подвергается воздействию окружающей среды, но и сама воздействует на нее, не только приспособляется, но и приспособляет.

Исторический метод Тэна, рассматривающий каждое произведение искусства как исторический документ, на котором запечатлены влияния „расы, среды и момента", есть несомненный результат влияния идей Дарвина * — его теории происхождения и приспособления биологических видов. Проводя здесь механическую параллель и допуская в области художественного творчества позитивный детерминизм, т.-е. влияние параллельных рядов исторических факторов, где каждый ряд действует в своей причинно-последовательной связи, Тэн не умел включить их в единство диалектического процесса, сводящего их, в конечном итоге, к влиянию экономики, т. е. производительных сил и производственно-классовых отношений. В этом—порочность исторического метода Тэна, оставляющая его позитивную теорию эстетики в плену идеалистического мировоззрения. Но в целом „Философия искусства" Тэна— несомненно крупная веха по пути к научно-социологической эстетике. Ступень к ней.

* Чарльз Дарвин (1809 — 1882) — знаменитый английский ученый, создатель эволюционной теории в биологии, известной под именем дарвинизма.

Психоанализ Фрейда. Если от Тэна перейти к самой новейшей буржуазной теории художественного творчества — к психоанализу австрийца Фрейда (фрейдизм), придется констатировать не дальнейшее углубление и развитие тэновских положений, а, наоборот, отказ от них и откат в сторону мистики и всяческого упадочничества, характерного для буржуазии, как класса, сравнительно с периодом ее расцвета, 60-ми годами прошлого столетия.

Зигмунд Фрейд сводит художественное творчество исключительно к влиянию биопсихологических факторов. Только они определяют и растят в человеке художника. Случайности рождения имеют по теории Фрейда решительное влияние на судьбу человека. „Разве все в нашей жизни не случайность, начиная с нашего зачатия, как результата встречи сперматозоида с яйцом", — думает Фрейд. Художественное произведение представляет из себя, — по его теории, — „чисто личные, индивидуально-обусловленные проявления своеобразной душевной жизни человека". В чем же ее своеобразие? Она представляет из себя в течение всего творческого пути художника влияние сексуальных (половых) инстинктов человечества в целом, и, в частности, сексуальных влечений детского возраста данного художника, проявляющихся или в культе собственного „я" (автоэротизм, нарцисизм), или же „комплекса родительских чувств" (влечение дочерей к отцу, сыновей к матери). Все чувства человека представляют из себя сублимирование (переработку) этих основных сексуально обусловленных и неразложимых чувств — любви и ненависти. Человеку кажется, что он управляет этими чувствами, на самом же деле он подобен седоку на дикой лошади, она мчит его и он только следит за тем, как бы стихийное „оно" при столкновении с внешним миром не разбило седока. Этот первичный круг инстинктов получает у Фрейда название психического „комплекса Эдипа" — по известному греческому мифу о царе Эдипе, который убил отца и женился на матери. Миф этот символизирует значительный этап в истории ранней социальной культуры человечества. Ставши потом с течением истории антисоциальным и потребовав через аппарат психической „цензуры" борьбы с собой, вытеснения, он создал конфликт, не изжитый

человечеством и доселе. Влияние Эдипова комплекса, его действие, остается в качестве „бессознательного“ и уходит в миф, религию, искусство. Таков по Фрейду момент происхождения искусства.

Противясь своему вытеснению, эти примитивные сексуальные влечения и сейчас еще приводят в человеческой психике к неврозу, преступлению или извращенности. „Поэтому, — говорит Фрейд, — художник, несмотря на свою высокую способность перерабатывать аффекты, представляет собой по существу регрессивную пору человечества, возврат к прошлому, остановку на детской стадии. Бессознательное ведет в психике каждого художника свою особую самостоятельную жизнь, прорываясь символами такого сексуального комплекса в сферу сознания. Сознание лишь стремится предупредить, избежать всяких опасностей от бессознательного, обуздывает его подобно седоку на необъезженной лошади, но не подчиняет его полностью“. Таким образом творчество художника, по Фрейду, хоть и протекает в условиях внешней среды, но не обусловлено ею, а представляет из себя явление чисто биопсихическое.



ЛЕОНАРДО-ДА-ВИНЧИ

Методом психо-анализа Фрейд пытается объяснить, например, Леонардо-да-Винчи. Великий художник был, как известно, сыном нотариуса Пьетро Антонио из деревни Винчи и крестьянки Катарины. Отец вскоре бросил их и женился на Монне Альбьере. Молодая оставленная мать всю свою любовь и заботу отдала мальчику, окружая его нежной и трогательной лаской. Брак отца с Монной Альбьерой оказался однако бездетен, и пятилетний мальчик Леонардо был взят на воспитание в дом отца. Мачеха отдавала сыну не меньше ласки

и поцелуев, чем родная мать. Таким образом детская сексуальность мальчика росла под усиленным знаком Эдипова комплекса. Эти сексуальные влечения инфантильного (детского) возраста и определяли, — по мнению Фрейда, — все творчество Леонардо-да-Винчи. Прорываясь из бессознательного, они в творчестве художника превращены в сексуальные символы любви к матери (мадонны) и автоэротизма (смеющиеся младенцы).

Нужно ли говорить насколько несостоятельно такое объяснение эротизирования религиозной живописи Леонардо-да-Винчи. Конечно, момента биографического, влияния детских впечатлений и воспитания отрицать не приходится. Они действуют и оказывают свое дело в формировании психики художника. Но разве мадонны и младенцы картин Леонардо-да-Винчи исключение? Разве вся эпоха Возрождения, весь XV и дальше XVI века не идут целиком под знаком тех же мадонн и младенцев, под знаком пересмотра старых аскетическо-византийских традиций религиозной живописи в сторону ее гуманизирования, очеловечения? Это — стиль эпохи. И Леонардо-да-Винчи весь в этом стиле. Момент биографический здесь только счастливое совпадение, почти невесомое в закономерном воздействии ряда других исторических причин. А меж тем их-то психоанализ Фрейда и игнорирует. Вот Э. Штейгер * совершенно справедливо видит в шедеврах Леонардо, Рафаэля, Тициана и всего искусства XV и XVI веков „пробудившуюся в гуманизме от средневекового сна личность". Но почему же она пробудилась именно тогда? „Исключительно потому, — отвечает Штейгер, — что в это время рушилось феодальное общество и денежное хозяйство все более вытесняло отживающее натуральное, потому что в лице городского торговца явился грозный конкурент для помещика, а ремесленники выступили на сцену в качестве третьего сословия, рядом с духовенством и дворянством, потому что искусство книгопечатания отняло у духовенства монополию образования, а одновременно с этим изобретенный порох сломил военную мощь дворянства; наконец, потому что компас завоевал людям

---

* Э. Штейгер, „Новая драма", Петербург, 1902 г.



„ИНДУЛЬГЕНЦИЯ“ — СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГРАМОТА ОБ ОТПУЩЕНИИ ГРЕХОВ

землю, а телескоп — небо". Переводя этот процесс на язык искусства, Плеханов говорит: „Итальянские школы XVI века завершают собой длинный процесс борьбы земного идеала с христианско-монашеским".

Таким образом Фрейд доказывает, что художественно-творческая деятельность есть своеобразное проявление сексуального инстинкта, утратившее свой специфически-половой характер, т.-е. процесс превращения этого инстинкта в другие формы энергии. Основным моментом такого переключения является способность художника к перевоплощению в изображаемые образы. Это перевоплощение, т. е. художественное творчество — не сознательно, а бессознательно, интуитивно. Художественная интуиция отличается особенностью регрессии, т.-е. способностью, перевоплощаясь, опускаться психически до любого состояния. У здорового человека такой регресс обозначает собой болезнь, падение. У художника же это лишь акт сублимирования, т.-е. перехода сексуального в несексуальное.

Но как же художник может перевоплощать свою психику в психику другого пола? Как может хотя бы мужчина-живописец „вчувствоваться", чтобы перевоплотить свою энергию в женский образ? На это Фрейд отвечает так. Каждый человек по данным науки в течение своей утробной жизни в чреве матери проделывает фазу бисексуальной (двуполой) организации и лишь к концу зародышевого состояния определяется в особь мужского или женского пола. Фаза утробной двуполости оставляет следы не только на физической организации (сохранение в неразвившихся формах органов, присущих другому полу), но и на психике человека. У каждого человека можно, — утверждает Фрейд, — найти более или менее выраженные черты психической двуполости. У художника эти черты выражены сильнее. Сказывается это даже на внешности. Так, например, среди художников-мужчин часто встречаются женственные мужчины, носящие длинные волосы, и, наоборот, женщине-художнице свойственны часто мужские привычки — стриженные волосы, курение табака, мужественность движений. Но даже и при отсутствии внешних признаков у художников часто наблюдаются характерные черты, свойственные другому

полу: пассивность, неприспособленность к практической жизни, мечтательность—у мужчин, и, наоборот, повышенная активность, самостоятельность, наличие большой инициативы — у женщин.

Конечно, очень нетрудно доказать всю несостоятельность такого объяснения. Все те признаки психической двойственности художника, имеющие своим основанием якобы психосексуальные инстинкты, независимо от среды, на самом деле являются именно продуктами социальной среды. Самая классификация психических особенностей художника мужчины и женщины, которыми оперирует Фрейд, вытекает вовсе не из природы, а из классового положения женщины, которая в буржуазном обществе лишена общественной инициативы и социальной активности. В пролетарском обществе, где женщина целиком равноправна, эти отличия изживаются и тем самым постепенно отпадают. Склонность мужчины-художника к мечтательности, пассивность, его „не от мира сего“ объясняются опять-таки буржуазным, идеалистическим подходом к искусству, как к внеземной, чисто „духовной“ категории. Такой подход и воспитывает соответствующий социальный тип. Бытие определяет сознание.



Эпоха Возрождения (конец XV, начало XVI века)
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ Мадонна

Фрейдовская теория психо-анализа отрывает художника от реальной среды и рассматривает его творчество в каком-то безвоздушном пространстве чистой эротики, вне всякой социальной обусловленности ее. По Фрейду художественная психика есть функция эротики, функция сексуальных инстинктов. Такая теория бессознательного, гнездящаяся корнями где-то в доисторическом, тем самым не может принять в искусстве моментов социальной зависимости, моментов классовой борьбы. По сравнению с позитивно-историческим методом Тэна психо-анализ Фрейда — явление глубокого упадка, антисоциальное в своем общественном содержании и мистическое в своем мироощущении. Если теорию Тэна мы характеризовали как этап по пути к научной марксистской социологии искусства, то „фрейдизм" с марксизмом и материалистическим пониманием искусства ничего общего не имеет.

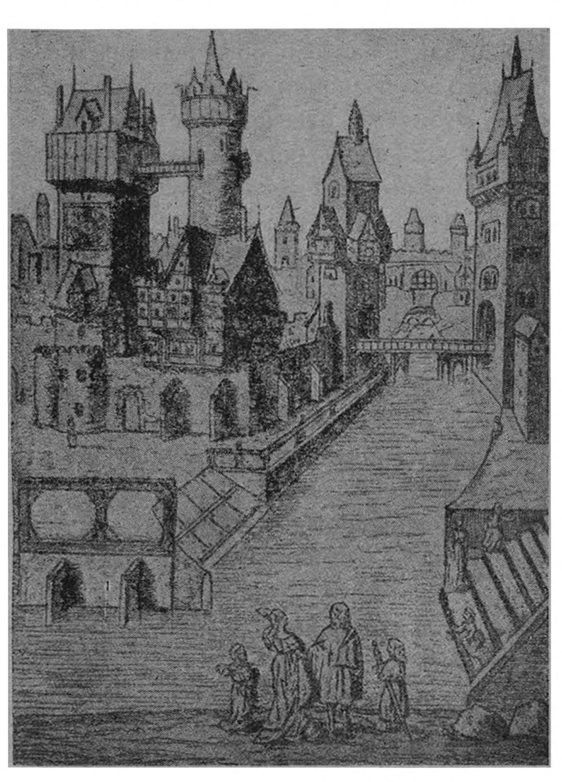
Чем определяется искусство?

Само собой разумеется, что „следует * всегда иметь в виду разницу между материальным переворотом в экономических условиях производства, который можно определить с естественно-научной точностью, и юридическими, политическими, религиозными, художественными или философскими, словом, идеологическими формами, в которых люди воспринимают в своем сознании этот конфликт". „Человек, — говорит И. Маца **, — систематизирует, организует не только свое производство, свою экономику, свой быт, но и мысли о них и свои чувства к ним, причем, не организуя, не систематизируя последних, он не может усовершенствовать, организовывать и первых. И в этом заключается утилитарность, практическая социальная значимость этих надстроек... Практической задачей искусства является восстановление „подвижного равновесия" между идеологическими элементами психо-идеологических отношений (т. е. психики в целом). Прибавляя к этому, что восстановление равновесия совершается путем эмоционально-акцентированной организации материалов, мы получим модификум искусства".

* К. Маркс — „К критике политической экономии".

** И. Маца — „К вопросу марксистской постановки проблемы стиля" (Вестник Коммунистической Академии, 1928 г., № 25).

Таким образом все развитие искусства в целом, как одного из видов социальной энергии, закономерно зависит от окружающей его материально-общественной среды. Но в этих общих рамках искусство представляет собой деятельность, которая развивается по своим собственным законам, подобно тому как питание младенца в утробе совершается за счет матери, но развитие зародыша идет по своей соподчиненной, но специфической закономерности.



ЕВРОПЕЙСКИЙ ГОРОД XV ВЕКА

Чем же определяется искусство?

Искусство есть прежде всего деятельность, направляемая и зависимая от общественных отношений, среди которых живет и работает художник. Ими определяется классовый характер искусства, его содержание, внешняя выразительность и потребительски-рыночная ценность. Старая буржуазно-идеалистическая эстетика, как мы уже знаем, считала всю деятельность художника проявлением ни от чего внешнего не зависящей интуиции, гения, таланта, „божественной искры", т. е. актом „свободного" творчества — и ничего больше. А противоречие, создаваемое при этом экономическими функциями искусства-товара, прикрывала всякого рода фиговыми листками идеалистической философии.

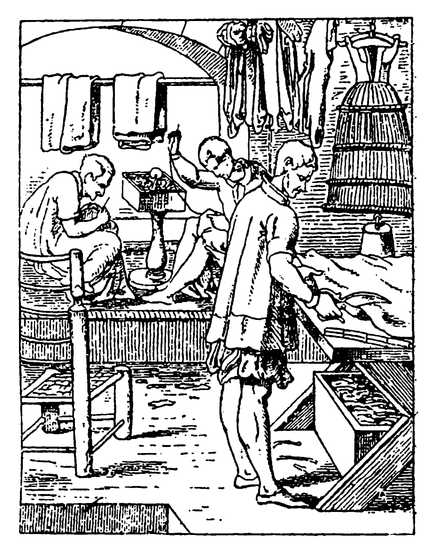
Возьмем хотя бы период позднего феодального хозяйства. Ему свойственна иерархическая скованность человека в большой патриархальной семье, купеческой гильдии, монастырской общине, ремесленном цехе. Мы видим тут и художников, соответственно организованных в цехи, в ремесленные коллективы и вовсе не тоскующих по индивидуальном творчестве. Строители и ваятели организованы в цехи каменщиков. Работа производится анонимно по заказам гильдий, городов, монастырей. Этому же отвечал и стиль искусства — хоровое пение в музыке, площадная, длившаяся неделями, мистерия, как театральный стиль, огромный готический собор в архитектуре, монументальная фреска в живописи. У политической власти еще было духовенство, и темы искусства — религиозные. К местам построек население подвозило материалы и съестные припасы. С постепенным переходом к индивидуализированному денежно-товарному хозяйству (торговому капитализму) и связанной с ним победе светской власти над „князьями церкви" и искусство начинает индивидуализироваться. Становится производством индивидуальных товаро-ценностей, получает индивидуального заказчика и вызывает индивидуального персонифицированного художника. И самый характер искусства меняется вместе с изменением социального заказа. Живопись становится станковой, ваянье — индивидуальной пластикой, театр с церковной площади уходит в небольшой зрительный зал и создает там кулисную сцену и понятие индивидуализированного вечерового спектакля, в музыке возникает пение „соло" и речитатив, пытающийся воскресить в противовес церковной литургической драме рапсодический ритм и речь древне-греческого театра. „Критика * феодального церковничества по содержанию и отвержение феодального стиля в пользу изящного светского и реалистического, но в то же время личного, индивидуального — вот „смысл" этого искусства. Связь с общественной жизнью выступает здесь чрезвычайно резко".

Искусство требует материальной воплощенности. Пока замысел художника не переведен в конструкцию того или

---

* Н. Бухарин — „Теория исторического материализма".

иного материала — нет произведения искусства. Доколе художник не умеет специфически воплотить в определенном материале свои мысли, чувства и настроения и соответствующе организовать ими эмоции потребителя в плане классовой идеологии его, до тех пор нет произведения искусства. Оно возникает в общественной среде только с момента наличия этих признаков. Буржуазно - идеалистическое мировоззрение маскировало всякими фетишами материальную сторону художественного процесса, прикрывая „уменье“ терминами „вдохновенья“, как исчерпывающего момента художественного творчества. Получая готовое произведение искусства, оно целиком относило его к области проявления духа, творческого наития, метафизически маскируя трудовые процессы и функциональную зависимость художника от окружающих производственно-общественных отношений. Существо искусства относили всецело к гению, к проявлению высшей силы в индивидуальности художника от рождения. „Гениям, — говорит Станиславский, — дана от природы способность получать творческое самочувствие в полной степени... Техника — техникой, но прежде всего все-таки талант, вдохновенье, сверхсознанье, переживание... Почему, несмотря на успех внешних исканий, успех нового театра, он кажется таким заношенным и старым, не потому ли, что современное искусство — не вечно“ *).



СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЦЕХА—ПОРТНЫЕ

Искусство и экономика

Но, отвергая буржуазно-идеалистическую точку зрения на искусство, не следует вульгаризировать и материалистическое понимание его. Такой

---

* К. С. Станиславский — „Моя жизнь в искусстве“.

вульгаризацией было бы чисто механистически - экономическое понимание искусства, легко соскальзывающее в тот же по существу идеализм. Зависимость искусства, как надстройки, от производственных отношений представляет из себя весьма сложную систему передаточных рычагов и трансмиссий социального механизма. Совершенной нелепицей было бы сказать, что фуга Баха находится в непосредственной связи с изобретением способа сухой перегонки каменного угля или с развитием хлопчатобумажного рынка. Но совершенно ясно, что поскольку каждый человек живет в определенной системе социально-экономических связей и зависит от них, постольку и его психика, а стало быть и художественные вкусы определяются „в последней инстанции" (Энгельс) при помощи „лежащей под ними экономической структуры" (Маркс). Вот почему искусство в целом и отдельные художники, на каких бы высотах отвлечения они ни строили свои теории „свободного" творчества, неминуемо втянуты системой социально-производственных отношений в классовую борьбу, которой определяется переживаемая ими эпоха. Вот почему отжившее искусство всегда исторично, как социологическая фаза, а живое — всегда политично. Оно может не быть непосредственно политическим по теме (как, например, стихотворение Пушкина „Клеветникам России"), но всегда политично, как продукт социально-политического бытия и живой борьбы общественно - классовых интересов. Этот комплекс исторических причин неизменно определяет и художественное сознание. Если Бетховен, Гете, Гегель, Гумбольдт отражают в своей монументальной продукции „героическую" эпоху революционного строительства буржуазии, то Скрябин в своих мистических экстазах дает картину буржуазного упадочничества и доведенного до тупика индивидуалистического культа, независимо от своего несомненного таланта.

Искусство и вещь (производство). Объяснить развитие искусства в пестром разветвлении его непосредственным влиянием экономических форм или сводить художественное творчество к полной параллели с индустриальным техницизмом означало бы грубое извращение



Религиозно-бредовое мировоззрение средневековья (конец XV века).
БИСХ Искушение св. Антония

марксистской точки зрения. В марксовой формуле базы и идеологической надстройки искусство не рассматривается как непосредственно производительная сила (вещь), как „способ производства материальной жизни“, а как надстройка, т. е. как продукт идеологической культуры. Маркс называл производством и производительным трудом материальный процесс непосредственного овеществления природы. Вещь в определении Маркса есть „потребительская * ценность, т.-е. вещество природы, ассимилированное, приноровленное к удовлетворению человеческих потребностей посредством известного изменения в его форме... Работник прял, а полученный продукт есть пряжа“. Таким образом „предметная деятельность“, овеществление, есть типичный признак материального производства, т. е. того базиса, который Маркс отличает от идеологических надстроек. Перенесение понятия вещи, в марксовом определении как материальной базы общества, на идеологический труд означало бы уничтожение разницы между базой и надстройкой, т.-е. основы материалистического понимания истории. В такую ошибку впадает, между прочим, Богданов и другие ревизионисты. „Всякий по своим результатам общественно - направленный труд, — говорит Богданов, — мы будем называть трудом производительным или, короче, производством. Таким образом в сферу производства не входит труд, полезный только для самого трудящегося, например, труд разрушения или грабежа. Что же касается до труда общественно-полезного, то он весь входит в область производства, „физический“ он или „умственный“, материальны ли его продукты, или не материальны“. В такой постановке вопроса Богданов делает, конечно, грубую ошибку. Маркс называет производством и производительным трудом не всякий общественно-полезный труд, а лишь определенные категории такого труда, превращающие „вещество природы“ через применение рабочих орудий в материальные предметы. Поэтому, придерживаясь строго научной марксистской терминологии, называть искусство производством и произведение искусства „вещью“ нельзя. Точно также не правы и те критики мар-

* К. Маркс — „Капитал“, т. I.

ксизма, которые указывают, что в конечном счете всякий труд приводит к каким-то материально-вещным результатам. Если это так, тогда балет надо отнести к категориям физического труда. Такая точка зрения была бы физиологической. Социолог же различает явления по их социальной функции, по их общественному назначению. И здесь марксист-социолог должен сказать, что топор есть вещь, как новая материально-потребительская ценность, увеличивающая число необходимых для потребностей общества предметов и не зависящая в своем объективном пользовании от лиц, делавших его, а балет есть общественно-полезный труд, но не вещь, ибо непосредственно потребительной ценности, т.-е. материального предмета, он не представляет и своего объективного существования вне исполнителя не имеет. Точно также труд дровосека, работающего топором, есть производство, ибо представляет из себя процесс между человеком и природой, осуществляемый через орудие производства и дающий материальный продукт, а труд балетного артиста этих признаков производства не имеет и представляет собой труд, потребляемый в виде общественно-полезных услуг. Содержание индустриально-бытовой вещи, ее функция, сводится к непосредственному конкретному утилитаризму (например, пила распилила доску, рукавицы греют руки, ротационная машина выбрасывает отпечатанный и сложенный газетный лист). „Вещь“ же искусства представляет из себя только идеологический смысловой знак, действующий не непосредственно и не в сфере материальных отношений, а идеологически через сложный процесс воздействия на сознание. Эти, по выражению Энгельса, „промежуточные звенья не должны быть затемнены, не должны выпадать“.

Связь произведения искусства с материальной базой и по качеству—совершенно иная, чем в предметах материальной культуры. Художественную вещь нельзя свести целиком только к сумме технического уменья. Эти технические слагаемые вне особого специфического качества художественной деятельности механически не дадут еще произведения искусства.

И, наконец, в отличие от вещи материально-экономического порядка, произведение искусства есть не продукт материального потребления, а средство организации психо-идеоло-

гических отношений и социально-классовой связи. В этом отличительная черта произведений искусства, их специфичность, при наличии, как и в производственно-бытовой вещи, признаков внешней обработки материала и материальной конструкции. Не трудно уловить разницу хотя бы между аудиторией театрального спектакля и населением передвигающегося поезда. Поезд обслуживает количественно разрозненных потребителей транспорта, такое-то число отдельных пассажиров, не организуя их целостно. Театральный же спектакль объединяет отдельных посетителей в единстве психо-социальной связи. Технический характер связи не меняет этого специфического существа искусства. Например, роман, книгу, могут читать разновременно, разрозненно отдельные читатели, но его качественно объединяющая сила, организующая читательские чувства в едином эмоционально-общественном направлении, а следовательно, и в едином социальном общении — остается неизменной. Точно так же, если мы вместо непосредственно слушающей концертной аудитории представили бы себе, скажем, передачу того же концерта по радио.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА

★

Если искусство есть продукт общественных отношений,- когда же, в какой момент этих отношений оно возникает и как развивается? Мы уже знаем, что произведения искусства не могут быть отнесены к разряду вещей, представляющих из себя непосредственную материально-производственную силу. Они — продукт идеологической культуры и в марксовой формуле относятся к одному из видов надстройки над экономической базой. Отсюда ясно, что только с накоплением какой-то суммы идей, смысла, сознания, того, что мы называем идеологией, могло возникнуть и искусство, как один из видов идеологической культуры.

Игра и труд.

На ранних ступенях трудовых связей первобытного человека категории искусства не существует. Его исторические зачатки сливаются с трудовыми процессами и развиваются в быту, как часть его. Их трудно отличить. Человек не знает еще, что такое наше эстетическое созерцание или слушание. Этой эмоции у него нет. Еще нет тех социальных причин, которые позже обусловят, родят искусство. Весь комплекс чувств первобытного человека чисто биологический и направлен непосредственно на добывание сегодняшней пищи. Идеи красивого он не знает, потому что не нуждается в ней. Всю свою энергию, каждое свое действие он сопрягает с ближайшими конкретными усилиями поддержки и охраны жизни. „У людей, — говорит Плеханов, — деятельность, преследующая утилитарные цели, иначе сказать, деятельность, необходимая для поддержания жизни отдельных лиц и всего общества, предшествует игре и определяет собой ее содержание". „Игра есть дитя труда, который необходимо предшествует ей во времени". Такое „решение вопроса об отношении труда к игре в высшей степени важно для выяснения генезиса (происхож-

дения — Э. Б.) искусства, как игры, родившейся из труда. Эта игра на первых ступенях истории человечества тесно сплетена с трудом, сплетена настолько, что при историческом процессе перехода от простого искания пищи к хозяйственной деятельности не легко провести границу между трудом и игрою. Содержанием игры здесь является деятельность, непосредственно направленная на утилитарные цели поддержания жизни.

„Известно, — говорит Плеханов, — что дикари в своих плясках часто воспроизводят движения различных животных. Чем объясняется это? Ничем иным, как стремлением снова пережить удовольствие, причиненное употреблением силы на охоте. Посмотрите, как охотится эскимос на тюленя: он подползает к нему на животе; он старается держать голову, как держит ее тюлень, он подражает всем его движениям, и, только подкравшись к нему на близкое расстояние, он, наконец, решается выстрелить в него. Подражание телодвижениям животного составляет, таким образом, весьма существенную часть охоты. Неудивительно поэтому, что когда у охотника вновь является желание испытать удовольствие, причиняемое употреблением силы на охоте, он опять принимается подражать телодвижениям животных и создает свою оригинальную охотничью пляску. Но чем же определяется здесь характер пляски, т. е. игры? Характером серьезного занятия, т. е. охоты. „Игра есть дитя труда, который необходимо предшествует ей во времени". Человек тут не творит, а повторяет. Изобретательства, того, что составляет уже некоторый круг художественных идей и дает возможность комбинировать их, у него еще нет. Здесь на игру, на некоторый запас не израсходованной целиком физической энергии влияют факторы непосредственно экономические. „Грань между игро-забавой * и настоящей работой очень резка в обществах культурных, в быту же отсталых народов грань эта делается все более расплывчатой и условной". У бачобосов, одного из туземных племен южного Минданао, — рас-

* П. Кушнер, „Очерки развития общественных форм", М. 1927 г.

сказывает Плеханов, — в день посева риса мужчины и женщины собираются вместе с самого раннего утра и принимаются за работу. Впереди идут мужчины и, т а н ц у я, втыкают в землю железные кирки. За ними следуют женщины, которые бросают рисовые зерна в сделанные мужчинами углубления и засыпают их землею. Все это совершается торжественно и важно. Здесь мы видим опять соединение игры (пляски) с трудом. Совершенно ясно, что характер танца подыскан трудовым процессом посева риса и им рожден. Племя Малинке и Бамбара в Восточном Судане при обработе своих полей пользуется, как и большинство африканских народов, мотыкой с короткой рукояткой. Все выстраиваются в ряд, мужчины и женщины, низко наклонившись, и весело идет работа, почти без передышки, с утра до вечера. Женщины уходят с поля несколько ранее мужчин, чтобы дома приготовить ужин. Когда с поля идут мужчины, женщины часто бегут им навстречу, и они все вместе возвращаются в деревню с пением, танцуя и отбивая такт хлопанием в ладоши, впереди обычно идут музыканты с дудками и барабанами. Подобные сцены разыгрываются также при возвращении с охоты, рыбной ловли и войны. * Здесь экономика действует на игру, что называется, в лоб, непосредственно.

Но и в позднейшем историческом развитии, когда такая непосредственная связь между игрой и экономикой утрачивается, и эта связь начинает действовать через целый ряд посредствующих, передаточных факторов, и тут все же неизменно, в конечном счете, искусство определяется организацией трудовых процессов в обществе. Даже в те периоды, когда искусство-игра является простой забавой, оно тем самым отражает психику тех общественных классов или слоев, которые живут без всякого труда и которые поэтому даже в своей „деятельности“ являются б е з д е л ь н ы м и. „И в таких случаях, — говорит Плеханов, — игра есть в некотором роде побочное „дитя труда“ потому что только при наличности известных отношений производства возможно существование класса или слоя, предающегося безделью“.

---

* К. Бюхер, „Работа и ритм“.

Трудовая ритмика, как одна из основ искусства.

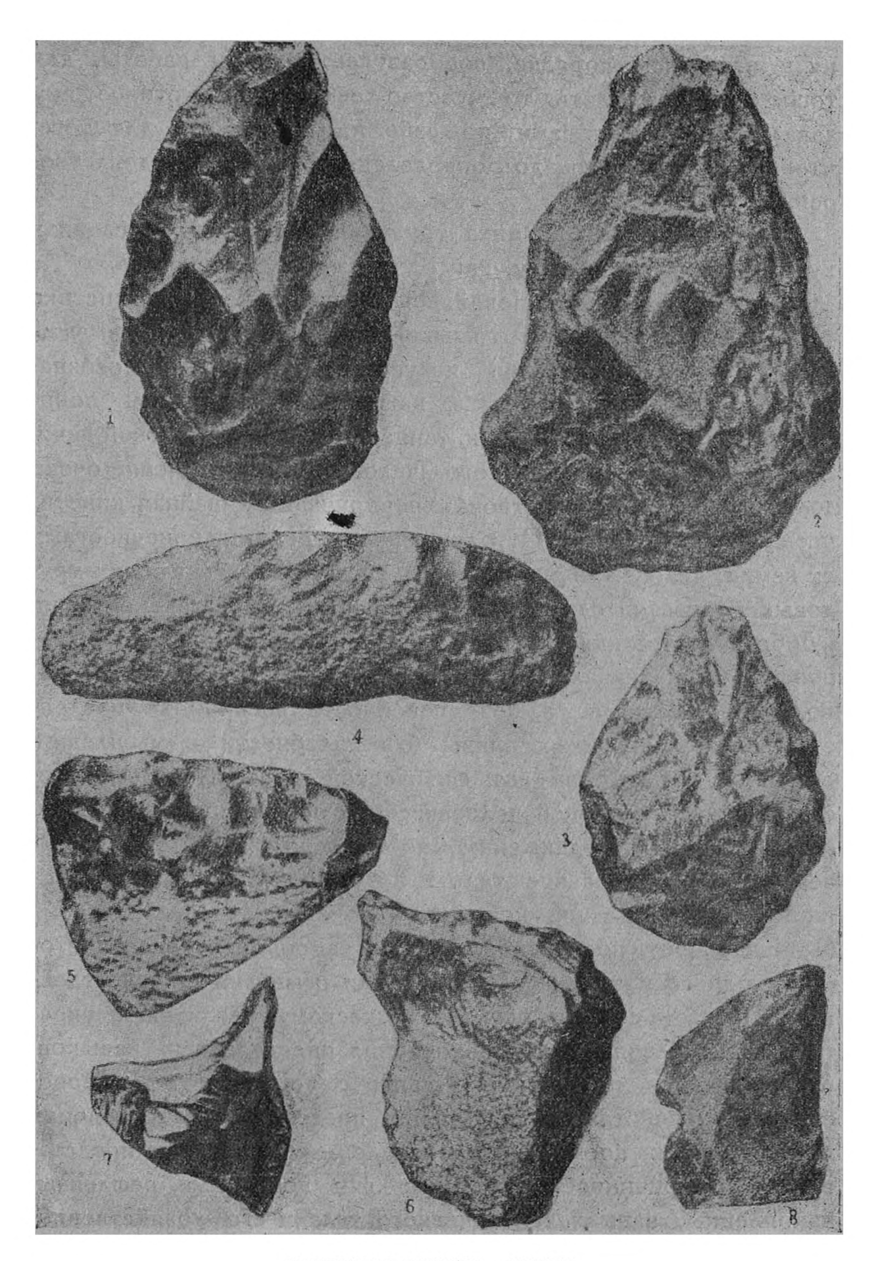
Первобытный человек каменного века только постепенно, очень долгим процессом, доходит от простой каменной глыбы до обработки ее в виде некоего примитивнейшего орудия миндалевидной формы.

Такая миндалевидная форма тоже определяется экономически-утилитарными соображениями, дающими миндалевидному камню преимущества обрабатывающего орудия. Дальше у того же первобытного охотника мы встречаем уже более изощренные по форме наконечники стрел, гарпуны, шила и др. Еще дальше — примитивный орнамент, украшения из ритмитически расположенных на оленьем рогу, камне или кости рядов выцарапанных зазубрин. Их создали правильно, ритмически повторявшиеся движения руки. Тут мы уже имеем момент украшения, завершавший трудовой процесс создания того или иного утилитарного, необходимого в быту или в производстве орудия. Линейная ритмика явилась тут зародышем изобразительного искусства.

Точно так же из звуковой ритмики возникает — песня. „Тот, — читаем мы у Бюхера, * — кто наблюдал людей, занятых какой-нибудь тяжелой работой, например, дровосеков, раскалывающих пни, тот наверное заметил, что при каждом движении, требующем большой затраты сил, они издают короткий звук-восклицание. Эти восклицания, издаваемые в моменты высшего напряжения мускулув, должны быть обусловлены физиологически, и так как подобные звуки в древнейших наших трудовых песнях — основной элемент, мы можем предположить, что эти песни, в особенности же их припевы, представляют собой ничто иное, как фигурации тех звуков природы, которые неразрывно связаны с работой. Первая попытка пения, которую сделал дикарь во время работы, заключалась, следовательно, не в том, что он стал сочетать осмысленные слова, следуя определенным законам стихосложения, чтобы выразить свои мысли красивым и понятным для других образом, а заключалась

---

* К. Бюхер, „Работа и ритм". Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. Изд. „Новая Москва", Москва, 1923 г.



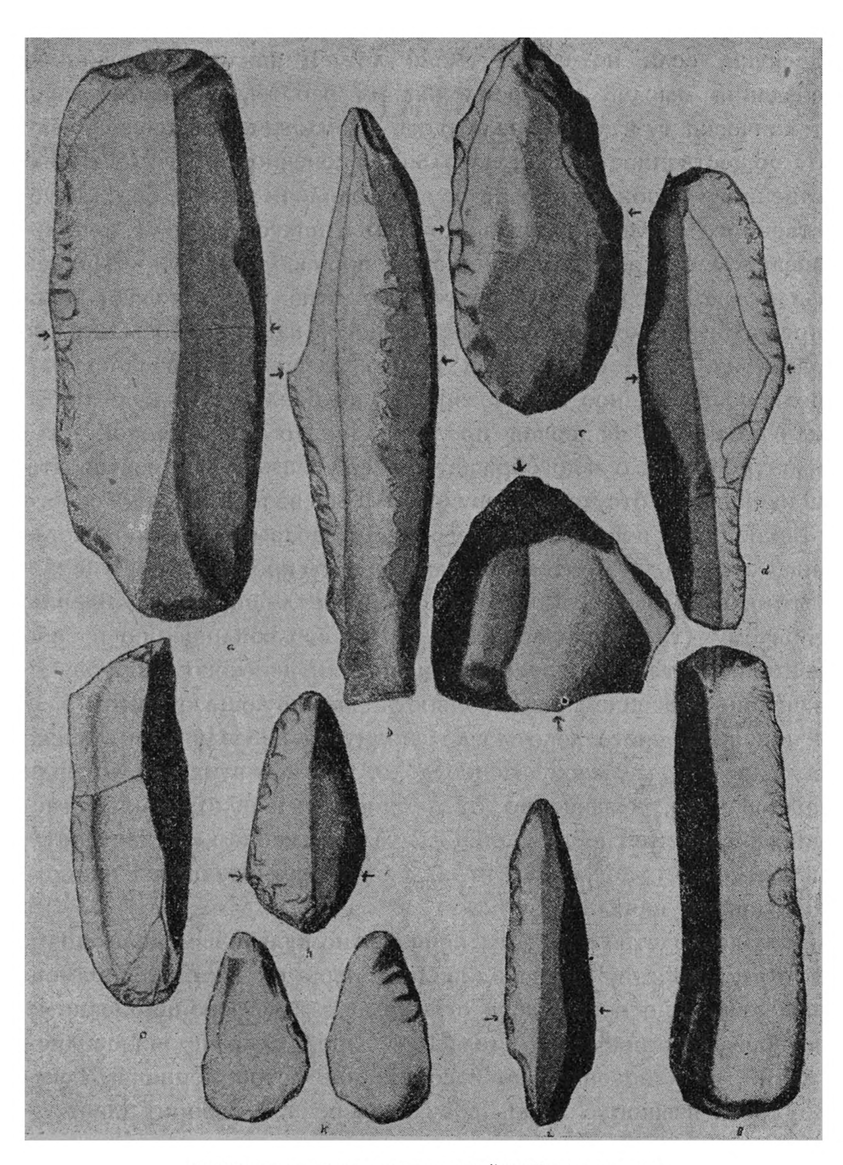
КАМЕННЫЕ ОРУДИЯ — ГЛЫБЫ

в том, что он варьировал эти полузвериные звуки, ставил их в известном порядке, сообразуясь с ходом работы, для того, чтобы усилить то чувство облегчения, которое ему давали эти звуки сами по себе и, может быть, для того, чтобы довести его до определенного чувства удовлетворения“.

Таким образом ритмика трудового процесса обусловила художественную ритмику, как одну из основ искусства.

Линейный язык и зачатки искусства.

Новейшая марксистская лингвистика (наука о языке) доказывает, что рудименты (зачатки) искусства (конечно, без осознания еще его искусством в нашем идеологическом понимании), и в частности пения, танца, старше человеческой речи. Звуковой речи зверообразного „человечества“ в течение очень долгого времени предшествовала речь ручная—линейная, кинетическая (двигательная). Оттолкнувшись передними конечностями от земли, человек из руки в результате предшествовавших трудовых процессов сделал орудие линейной, двигательной речи. „Добрая часть* кинетической речи,—говорит проф. Марр,—происходит на начальной стадии ее развития автоматически, под влиянием аффекта, без способности воспринять последствие и причину и их связь, без надобности в мышлении, самопроизвольно, как акт физической деятельности плоти, ставшей носительницей человеческого образа с способностью к движению и передвижению, но тогда эта плоть, это физически человекообразное тело и не было человеческим, тогда еще человечества ни, конечно, и признака человечности не было, наоборот, постоянное, хотя бы самопроизвольное повторение одного и того же действия или немногих сходных действий руки и содействовало техническому развитию и укреплению мышления путем накопления определенных навыков, становившихся постепенно, в связи с производством первобытного хозяйства, и создателем представления о причине и последствии, нормирующим началом, выразителем представления о причинности. В сумме эти повторные рефлексы, накопленные навыки человеческого тела и его хозяйственно-общественной работы, в их увязке, увязке физики с социальным творческим моментом, создавали особую психологию



КАМЕННЫЕ ОРУДИЯ В ПРОСТЕЙШЕЙ ШЛИФОВКЕ

первобытного человечества, психологию, отличную от животной. Длительное господство кинетической речи, многие десятки, если не сотни тысяч лет, и явилось источником создания мыслей и укрепления их работы, при чем, если технически тут действовала рука, идеологически все зависело от общественности, следовательно, в конечном итоге от хозяйственного строя, который осуществлялся хотя и без искусственного орудия производства, но с искусственным использованием натуральных предметов производства окружающей физической среды. Следовательно, даже кинетическая речь предполагает некий трудовой процесс, как предпосылку его развития. И с кинетической речью развивалось в свою очередь общественное мировоззренне, не исключая и культового или магии, не исключая представления о таинственной силе и потребности с нею обращаться, ее ублажать и ее чествовать. Однако, при отсутствии звуковой речи все выявления своего отношения к неведомой силе не для забавы или непроизвольного экстаза, а в интересах намеченного производства у первобытного человечества могли сводится лишь к уподоблению себя ему (т. е. производству—*Э. Б.*), его воплощению в себе движением тела и звукоиспусканием и неистово или уравновешенно внесением размеренности нормирующего такта, т. е. в конечном счете дело могло сводиться неразлучно к пляске с пением и музыкой. Ясное дело, что и в этих своего рода колдованиях, независимо от технически необходимых движений, наравне с прочим общим телодвижением, в частности, и движением ног, руки играли роль организующего или руководящего начала".

Впоследствии к этим первобытно-культовым движениям, к этому „действу" присоединились первые звуки, беспредметная речь. Еще не слова, а огромные не дифференцированные звуковые комплексы, числом четыре. Они произносились слитно, нечленораздельно и составляли остов, первичный скелет всех языков в мире. „Звуковая речь, — говорит Марр, — по началу культовая речь, в начале сами элементы магии и первые слова использовались, естественно, для наречения сокровенных, не указуемых предметов, не указуемых по суеверному страху или физической невозможности и, невольно,

состав первичного звукового языка — культовый, и звуковая речь в этом смысле вскрывает на первых же порах вселенское мировоззрение, космическое". Первичные четыре звуковых комплекса, являясь зачатками пения и музыки, не имели сначала функций речи, — для речи еще продолжали пользоваться рукой, — а были лишь орудия магии, чародейства, делаясь достоянием небольшой группы (зародыши жречества и религиозного культа).

„Первый круг предметов, — говорит Марр, — получивших звуковое наречение, это культовый, но хозяйственные предметы, например, орудия земледельческого производства, сам хлеб, процесс пахания и т. д. ведь также предметы и явления культового * порядка".

Ранние корни искусства.

Здесь и корни искусства. Переход от линейного языка к звуковому (фонетическому) связан неразрывно с первичными искусствами: линейным — пляской и уж от него двумя звуковыми — пением и музыкой. Предшествовавшая во времени пляска в течение очень продолжительного времени сопровождалась бессловесным пением, в котором не было не только слов, но даже членораздельных звуков. Остатки такого пения и до сих пор сохраняются кой-где на Кавказе. Никаких музыкальных инструментов, хотя бы самых простейших, вроде трещеток или барабанов, в это время еще нет. Первичным орудием для производства музыкальных (инструментальных) звуков служила рука. „В процессе * этого сложения магического действа, какой бы им ни сопровождался тяжкий производственный труд, не могли не нарасти дальнейшие ступени развития чародейственных рук и усиливающих значимость всего действа звуков, произносившихся устами, несомненно, не вполне еще приспособленными к точному и членораздельному их произношению, в начале более горлом и губами, чем наличным теперь распределением этой функции по частям гортани и полости рта".

---

* Н. Я. Марр „Яфетическая теория". Общий курс учения о языке. Изд. восточного факультета Азербайджанского государственного университета им. В. И. Ленина. Баку. 1928 г.

Изображения, как натуральные письмена (пиктография).

Даже научившись уже элементарно изображать предметы, ранний человек употребляет такое изображение как средство письменной связи, как натуральные письмена (пиктография). До нас дошли рисунки каменного века на стенах пещеры. На одном из них изображено в левой части стадо бизонов, а в правой люди, вооруженные стрелами. Видимо, рисунок служил извещением о предстоящей охоте. На другом рисунке эскимос контурами изображений рассказывает об охоте на моржа. Известный путешественник Миклуха-Маклай рассказывает, что он однажды был приглашен каким-то диким племе-





РИСУНКИ ЭСКИМОСОВ: НАВЕРХУ—СОБИРАНИЕ ЯГОД, БОРЬБА ЗА ДИЧЬ, ИГРА В МЯЧ. ВНИЗУ — ПИСЬМО-РАССКАЗ ОБ ОХОТЕ НА МОРЖА.

нем на пир по случаю спуска на воду двух лодок. По окончании пира один из участников его стал вырезать на бревне смутные силуэты разных предметов. Оказалось, что предметы эти изображают две лодки, свинью, зарезанную к обеду и т. д., т. е. были записью события — спуска двух лодок и съеденных по сему случаю блюд. Этой натуральной записи не нужна была ни перспектива, ни композиция, ибо она не представляла из себя картины в нашем понимании. Значение вещи на таком рисунке подчеркивалось просто масштабно. Вождь, например, изображался бо́льшим, чем другие фигуры. Отдельные части тела не являлись деталью целого, а конкретным изобразительно-рассказывающим знаком. Поэтому могла быть, скажем, несоразмерно увеличена голова или длина руки и т. п. Точно так же рисунок не увязан ни в какую конструкцию, не замкнут на поверхности, а разбросан в любом направлении — в ширину

ли, в высоту ли, а то и в ширину и высоту в зависимости от содержания рассказа.

От потребления к производству.

Климато-географические изменения, которые повлекли за собой уничтожение мамонта и ряда других животных, отход полосы льдов на север и появление степной полосы с первобытно-девственной лесной зарослью, побуждают орды кочевников-охотников, занимающихся непосредственным присваиванием пищи (присваивающее хозяйство), переходить сначала на более организованное бродяче-охотничье хозяйство, а затем постепеннно оседать и заводить правильное скотоводство и возделывание растений. „Человек вместо того, чтобы убивать зверей в лесу и там бросать их полусъеденными, стал загонять их к себе домой и утилизировать всесторонне, есть не только их мясо, но и молоко, яйца, нашел применение для их шерсти, кожи, рогов, костей. Но для скотоводства нужно очень много земли: по мере размножения скота скотоводам стало тесно... пришлось перейти к еще более трудному способу добывания пищи — к земледелию. С первичными формами накопления, элементарным разделением труда в примитивном хозяйстве, с появлением элементов производства вместо прежнего исключительного потребления, с развитием орудий производства от камня к обработке металла, — усложняются общественные отношения, а с ними и общественное сознание * человека“. До этого времени и элементы искусства, как мы уже знаем, совпадали с бытом и чисто физическими потребностями поддержания жизни в самом буквальном смысле этого слова.

„Физиопластическое“ и „идеопластическое“ искусство.

Этот чисто физический период в жизни будущего искусства, это искусство, совпадавшее с непосредственно-трудовой энергией, этнолог Ферворн ** очень удачно определяет, как „ф и з и о п л а с т и ч е с к о е и с к у с с т в о“. Оно еще непосредственное орудие физического быта, оно слито с экономической базой и станет искусством в собственном

---

* М. Н. Покровский, „Очерк истории русской культуры“, часть I.

** Макс Ферворн, „К психологии первобытного искусства в Европе“

смысле, искусством как таковым, только тогда, когда из непосредственно производительной силы превратится в смысловую надстройку, в идеологию. Этот момент и наступает теперь с диференцированием жизненной энергии оседлых народов, характеризующихся первичными формами накопления и хозяйства. Это примитивно-историческое искусство Ферворн в противоположность физиопластическому определяет, как „и д е о-п л а с т и ч е с к о е и с к у с с т в о“, как первичную надстройку первичных идей. Переход от искусства физиопластического к идеопластическому обусловлен, по мнению Ферворна, возникновением понятия души. „Возникает и развивается, — говорит Ферворн, — огромный комплекс мистических религиозных представлений, вскоре подчиняющий себе всю жизнь первобытных племен, давая неисчерпаемый источник трудно контролируемых ощущений, принимаемых с страхом и надеждой и переносимых затем на все явления действительности, во все проблемы, положения и события повседневной жизни. У древнейшего охотника еще нет понятия души со всеми группирующимися около нее представлениями. Ему была чужда метафизическая спекуляция, и он ничего не искал по ту сторону вещей. Он считался только с биологическим восприятием“. Совершенно верно. Но Ферворн заблуждается, когда мистические идеи считает самодовлеющей основой, из которой проистекает и понятие души. Психика, порождающая идею души, сама является следствием процесса усложнения общественных отношений и хозяйственных форм от чисто зоологических приемов искания пищи до организации самых элементарных видов первичного накопления. С переходом от кочеванья, от пещер охотящихся троглодитов к процессу оседания, к процессу формирования общественного человека, усиливается сознание зависимости производящего хозяйства от стихийных сил природы, и возникают в примитивнейшей форме самые ранние идеи и понятия. Единоборство с природой голого человека на голой земле сменяется мистическим страхом перед ней первичного собственника и хозяина.

Отсюда зачатие примитивнейших идей и представления о душе.

Искусство начинает дифференцироваться от труда. Искусство - магия. Чародейное искусство.

„Дело шло теперь о том, — говорит Гаузенштейн *, — чтобы жизни, которая была далека от случайностей охоты, от случайностей первобытного бродячего существования и в которой уже систематически развивались зародыши обеспеченности материального существования, дать гарантии, ведущие в область сверхчувственного. Дело шло о том, чтобы жизнь, в которой начал упрачиваться известный экономический ритм, упрочить также и метафизическим ритмом“. Искусство начинает дифференцироваться непосредственно от труда и трудового быта и ассоциируется с элементарно-культовой идеей. Искусство становится средством овладения нужным предметом через его душу. Ритуал овладения душой предмета или явления и составлял сущность искусства-магии, чародейного искусства. „Между природой **, человеком и животным, по первобытным верованиям, нет непроходимой грани. Вполне естественно, что все приемы первобытной магии, рассчитанные на человека, начинают применяться к животным, к растениям и к силам природы. Примером магического воздействия на животных может служить рисунок в пещере Нио, относящийся к первобытной эпохе. На рисунке изображен зубр, в бок которого воткнуты дротики. Подобные рисунки встречаются и у современных бушменов; это магические способы охоты. Бушмены верят, что достаточно нарисовать дротики или стрелы в боку животного, как на охоте животное будет непременно убито“. Австралийские туземцы еще и теперь не дают себя нарисовать, так как уверены, что тот, кто его изобразит, тем самым овладеет и его душой. „Первобытный человек, который для чародейства пользуется куклами и рисунками, обыкновенно, совершенно равнодушен к реальному характеру своих орудий чародейства. Типичный „вольт“ (заговор) дает только грубый эскиз человеческого тела и, что в высшей степени замечательно, не обнаруживает никакого сходства с подвергающимся чародейству *** человеком“. Этим

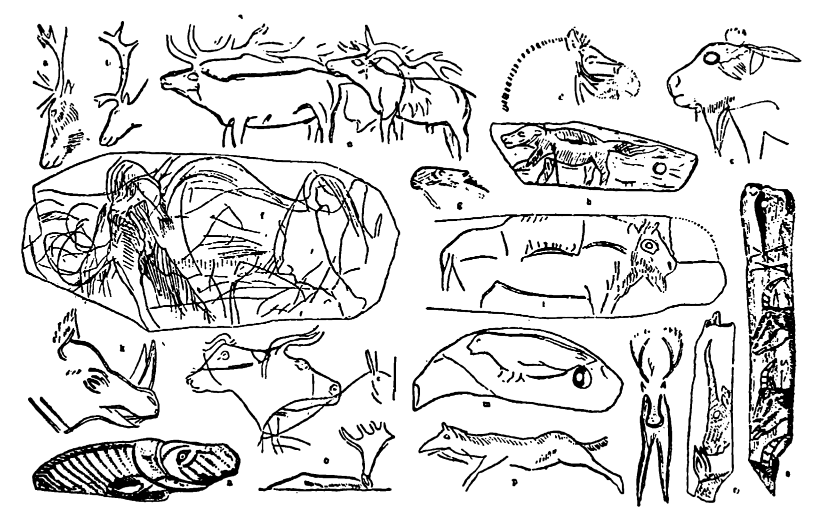
* Гаузенштейн, „Искусство и общество“.

** П. Кушнер, „Очерк развития общественных форм“.

*** И Гирн, „Происхождение искусства“, Госиздат Украины, 1923.

примитивное „идеопластическое искусство“ и разнится от первобытно-охотничьего „физиопластического искусства“, которое воспроизводило исключительно реальный мир или непосредственное воспоминание о нем, но никак не мысль, мнение или взгляд на него. Мир представлений раннего охотника был не настолько еще развит, чтобы размышления могли заслонить собой непосредственное ощущение и впечатление“ *.

Однако на этой стадии развития то понятие „души“, которому соответствовало искусство-магия, искусство-чародейство,



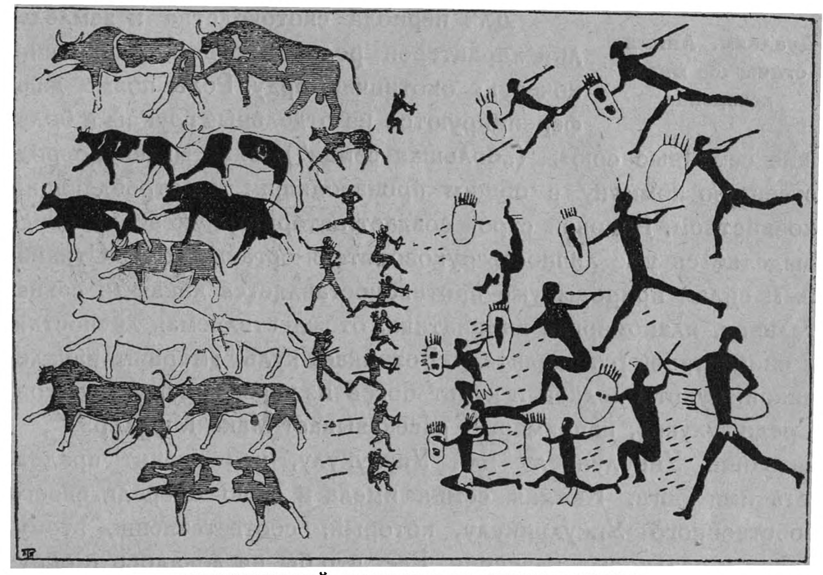
РИСУНКИ ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА НА РОГЕ И КОСТИ.

не несло еще с собой дуалистического (двойственного) мировоззрения — противопоставления души и тела. Тут шла речь о душе „телесной“, душе, слитной с физическим существом, душе, связанной с ним, душе, немыслимой еще вне организма, как носителя ее. Душа ассоциируется с жизнью, с движением, с телом, либо целиком, либо в части его. Одним из источников первобытной антропофагии (людоедства) является несомненно желание через мясо съеденного обрести его качества, т. е. его душу. „В Австралии, — читаем у Харузина, ** — во

* М. Ферворн, „К психологии первобытного искусства“, Русск. перевод в книге М. Ферворн, „Речи и статьи“ М. 1910 г.

** Н. Харузин, „Этнография“, т. IV. Петербург, 1905 г.

многих местностях именно с этой целью дети съедают тело умерших родителей, братья умерших братьев, родители умерших детей. Мать должна съесть умершего ребенка, чтобы получить обратно затраченную ею на рождение ребенка силу. Иногда этот обычай людоедства несколько видоизменяется в том отношении, что съедается не весь человек, а некоторые только части его, в которых будто бы помещается его душа: сердце, легкие".



БУШМЕНСКИЙ РИСУНОК НА СТЕНЕ ПЕЩЕРЫ

Когда былинный богатырь русского эпоса Добрыня отказывается взять в жены Марину, она схватывает булатный нож, вырезает следы Добрыни и бросает их в печку в уверенности, что овладела чрез них душой Добрыни, и приговаривает: „горите вы, следочки, да Добрынины, в той было в печке муравленой, гори-тко в Добрынюшке по мне душа". Идея души принимается только в неразрывной связи с телесным проявлением.

Известный физиолог Вундт на основе громадного и тщательно проработанного материала также доказал, что чародейский ритуал и „магическое" искусство основаны на представлении о „телесной" душе, которое еще не носит дуалистического

характера (являясь, конечно, преддверием к нему). Под таким представлением, — говорит Вундт *, — нужно понимать тело, как носителя жизни до тех пор, пока оно само не исчезнет. Телесная душа еще действует самостоятельно, она может, отделившись от тела, перейти в другого человека. Но нет еще никаких следов веры в душу, имевшую вид духа или тени, веры, которая наступает позже, как характерный признак перехода к тотемной ** эпохе“.

Дуализм. Анимистическое мировоззрение.

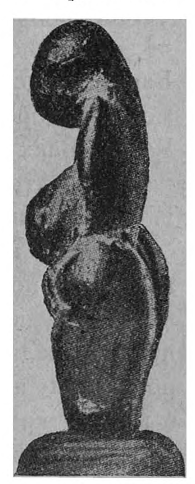
Для периода скотоводства и земледелия характерен родовой строй, сменивший кочевую охотничью орду. Роды позже дифференцируются на отдельные группы и большие семейные союзы („большая семья“), охватывающие родственную коммуну с общим производящим и потребляющим хозяйством. Родовой строй создает авторитарную эпоху, когда выделяется уже личность руководителя-организатора. Стихийным силам природы уже противопоставляется какая-то сознательная, планомерная инициатива, отождествляемая личностью и инициативой руководителя. Возникает культ умерших начальников, культ предков и культ богов из веры в души предков. Среди зулусов, например, — рассказывает Макс Мюллер ***, — название Ункулункулу или Укулукулу, что значит прадед, есть имя бога. Каждая семья имела в свою очередь своего собственного Ункулункулу, который, соответственно этому, носит и различные названия. Все, что бы ни делалось в окружающей природной стихии или внутри самой общины, все это сочетается в представлении, как воля покойного, которая действует или сама или передается через наследника. „Понятие духа или души, — говорит Бухарин, — возникло, как отражение особой экономической структуры общества, когда выделился старший в роде, или позднее патриарх (то же по существу и при матриархате), когда, другими словами, разделение труда привело к выделению организаторского труда, труда по управлению и т. д. В производстве старший в роде, как хранитель всего накопленного опыта, организует, управляет,

* В. Вундт, „Миф и религия“.

** Родовой.

*** Макс Мюллер, „Естественная религия“.

приказывает, намечает план работы, является деятельным „творческим“ началом, в то время как другие повинуются, выполняют приказания, подчиняются свыше установленному плану, действуют по чужой воле. Это отношение производства и сделалось моделью для рассмотрения всего существующего и самого человека прежде всего. Человек распался на душу и тело. Душа—это то, что руководит телом. Душа настолько же выше тела, насколько организатор и управитель выше простого исполнителя (у Аристотеля есть сравнение души с господством, тела с рабом). По такому образцу стал рассматриваться весь мир: стали думать, что за всякой вещью сидит дух этой вещи; вся природа оказалась одухотворенной“.

ЖЕНСКИЕ ФИГУРЫ ИЗ КАМНЯ ПОСЛЕЛЕДНИКОВОГО ПЕРИОДА.

Отсюда и возникает дуалистическое (двойственное) мировоззрение, превращающее постепенно прежнюю „телесную“ душу в душу „бестелесную“ и считающее душу и тело как двойственную категорию всех вещей и явлений. Такие психологические идеи, такое мышление, такая идеология называется анимистической (от латинского слова anima — душа). Анимистическое мировоззрение и представляет из себя древнейшую форму религии, как универсальной системы, в которой, — как совершенно правильно отмечает П. Кушнер („Очерк развития общественных форм“), — „ищут себе опоры не только основные традиции и обычаи, но даже мельчайшие бытовые навыки человечества“.

Искусство, как религиозный ритуал. Зарождение театра.

В эту универсально-религиозную систему включено и искусство, превратившееся из магии в религиозный культ.

Ярким примером развития искусства из религиозного культа может служить зарождение театра — драмы.

Авторитарно-анимистическое мировоззрение древних греков одухотворяло окружающую природу, от которой непосредственно зависела экономика греческой общины, в виде культа богов. Зависимость урожая от солнца и влаги создают культ Диониса, в котором греки видели бога природы. „Каждая религия — говорит Энгельс, — является ничем иным, как фантастическим отражением в головах людей тех внешних сил, которые господствуют над ними в повседневной жизни, отражением, в котором земные силы принимают форму „сверхестественных“.

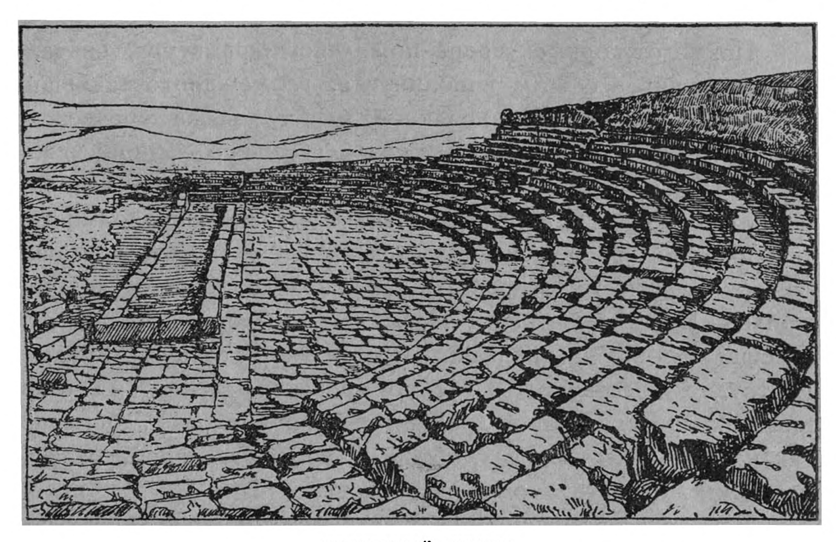
Анимистическому мировоззрению греков Дионис (или Вакх) представлялся в виде молодого козла, ставшего эмблемой плодородия и похоти. Отсюда и культ Диониса или Вакха (Вакх означает „шумливый“, эпитет Диониса) получил название „трагедии“ (от слова трагос — козел и одэ — песня), т. е. „козлиная песня“ или „песня козлу“.

Один из мифов о происхождении трагедии рассказывает, что посвященный Дионисом в тайну виноделия афинянин Икар поймал однажды козла, портившего его виноградник. На радостях он принес козла в жертву Дионису. Бывшие при этом поселяне принялись танцовать вокруг убитого в жертву козла и воспевать бога Диониса. Историк театра П. А. Морозов * тоже приводит этот миф, но в несколько другом варианте: Икар заметил, что козел, наевшись винограда, пришел в возбужденное состояние и начал выделывать разные смешные прыжки; Икар сообразил причину этой веселости козла и понял, что это открытие могло быть сделано только по внушению Диониса, почему и принес козла в жертву божеству, научившему людей виноделию. В дальнейшем развитии мифа о Дионисе, или Вакхе, он является богом вина, или вернее олицетворением виноградной лозы и ее плода. С этих пор козел сделался священным животным, ассоциируясь с душой Диониса (Вакха). Жертвоприношение сопровождалось пляской вокруг жертвенника и пением так называемых дифирамбов. Насколько анимизм есть дйствительно отражение в головах людей внешних производственно-общественных, материально-экономических отношений, доказы-

* П. О. Морозов, „История драматической литературы и театра“, 1903 г.

вает совпадение корней греческого слова Икар с древне-еврейским „икор“, что означает земледелие. Это подтверждает предположение многих исследователей, что виноградная культура и виноделие были занесены в Грецию с семитического востока.

Таким образом понятие „трагедии“ ведет свое начало от религиозного обряда жертвоприношения козла богу Дионису, от тех религиозных празднеств, которые известны под названием „диониссий“ (вакханалий). Есть исторические данные, позволяющие с весьма достаточным основанием думать что при развитии „диониссий“ жрецы во время жертвоприношений стали надевать на себя козлиные шкуры с хвостами и маски с рогами. Приносимый в жертву козел украшался повязками и цветами. На голову его, подводя к жертвеннику, сыпали зерна жареного ячменя. Хорошим признаком считалось, если козел при этом делал движение головой, напоминающее утвердительный кивок, давая тем самым как бы от имени бога согласие быть принесенным в жертву. Хитрые жрецы (уже и тогда) вливали иногда в уши козлу воду, чтобы заставить его кивнуть утвердительно головой.



ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

Далее из хора начинал выделяться певец-корифей, который в экстазе, отождествляя себя с самим Дионисом, рассказывал об опасностях, угрожавших богу и о его жизни. Этот певец помещался возле возвышения, где производилось заклание козла, а потом и на самом возвышении. Пространство вокруг жертвенника, где помещались молящиеся, называлось орхестрой. Хором называлось собрание поющих и пляшущих, ходивших вокруг жертвенника. Во всем этом, и по существу и по терминологии, нельзя не видеть первичных элементов театральной игры.

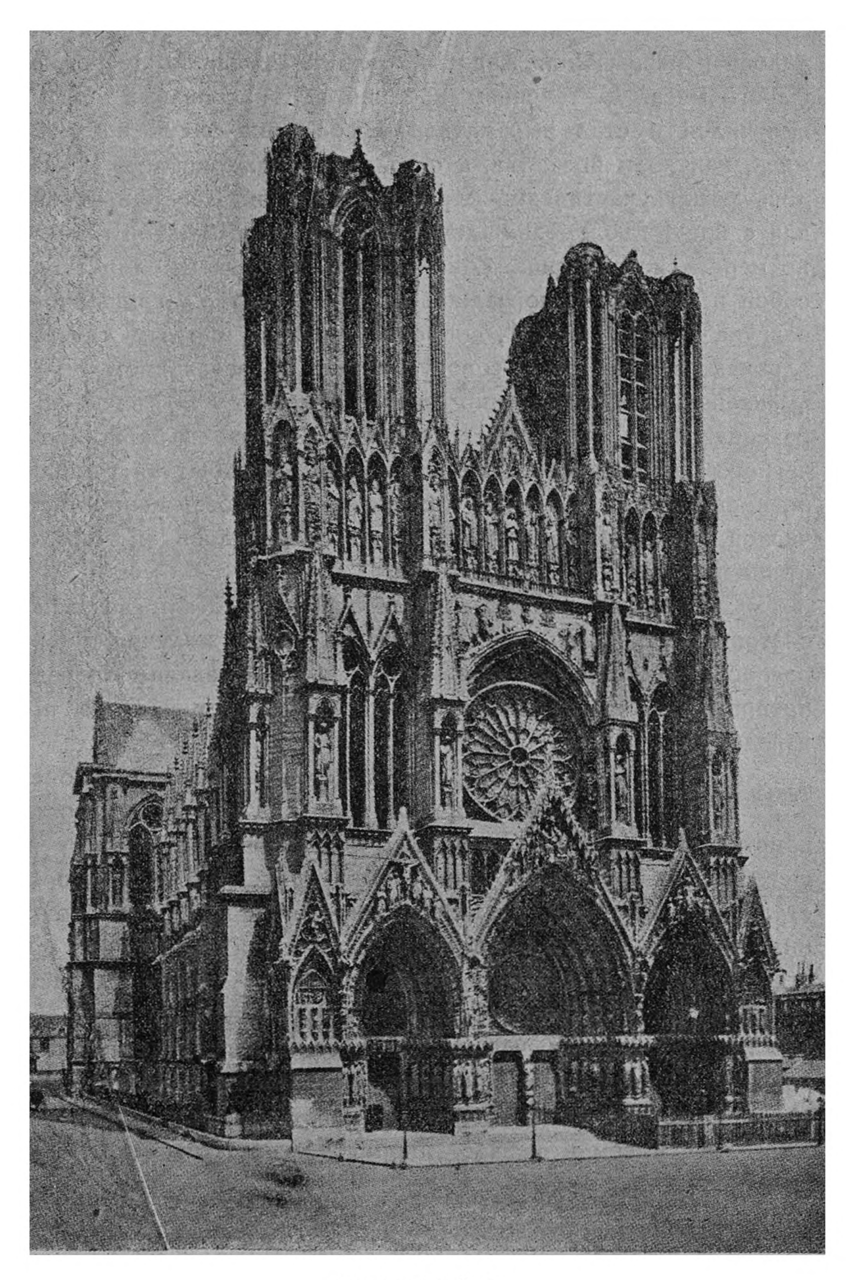
Позже от корифея-жреца пошел поэт-драматург, сначала объединивший в себе и исполнителя, позже предоставивший исполнение актеру. От козлиной маски — маска греческого актера, маска театральная. От козлиных шкур — сценический костюм. От сооружения для жертвоприношения (на котором позже помещался и корифей-певец) — сценические подмостки (они назывались по-гречески — „скенэ"). От орхестры — понятие оркестра и музыкального танца. Долгое время зрители стояли вокруг орхестры, а затем были отделены от него и помещались на специальных местах — „театрон", откуда, — не трудно догадаться, — и само название „театр". Термин „драма" происходит от древне-греческого слова „дромена". Так назывался тот ритуал, который соблюдал жрец, рассказывая миф о чествуемом боге.

Вполне естественно может возникнуть вопрос — если сам Дионис (Вакх) изображался в виде козла, как же ему приносили в жертву тоже козла. Н. Харузин * объясняет это тем, что „заклание священного козла богу-козлу было не более, как актом взаимного общения бога и его почитателей, когда божество и люди одновременно питались в закрепление своего союза мясом и кровью животного тотема **... Этим жертвоприношением верующие вступали в единение с богом-тотемом, воспринимая его священное тело и кровь в себя". Остатки этого языческого ритуала сохранились и в литургической драме христианской церкви.

---

* Н. Харузин, „Этнография"

** Культ, когда в родовых группах душа предков ассоциировалась с образом животного и в нем обожествлялась, называется тотемизмом.



СОБОР В РЕЙМСЕ

Самое жертвоприношение на более ранних ступенях сводилось к разрыванию живого козла и поеданию кусков его сырого мяса. С течением времени этот „кровавый“ ритуал смягчился и стал выражаться в сожжении части козлиного мяса, как доли божества, а остальное поджаривалось и делилось между участниками жертвоприношения. Ассоциировавшаяся с идеей плодородия идея похоти получила за этой трапезой по мере действия вина (Дионис, как мы знаем, олицетворял собой и „душу“ виноградной лозы) характер „священного“ разгула — „вакханалии“, сопровождавшейся пьяным сквернословием, заголением и совокуплением на вспаханном поле *. „Вакханалия, — совершенно верно отмечает Н. Евреинов, — развивавшаяся на этой естественной почве аграрно-эротического разгула, которым завершалась первобытная трагедия, не имеет ничего общего с тем значением возвышенно-мистической, красиво-дикой оргии, какое придавалось ей впоследствии поэтами ** и филологами“.

С течением времени на Дионисcиях стали выступать с „трагедиями“ в порядке состязания поэты, получая в свое распоряжение хор. И постепенно самое название трагедия превратилось в определение литературно-сценического произведения.

Театр и церковь.

Из ритуала греческих Диониссий очень многое уцелело и до сих пор в обрядностях христианской церкви. Моменты, перешедшие в систему нашего театра настолько трансформировались (хотя бы „орхестра“ или „скенэ“), настолько видоизменились, что сохранили в конце концов только филологическое (словесное) родство и требуют научно-исследовательской мысли для исторической увязки их с формами современного театра. Меж тем как обряды языческих Диониссий непосредственно перешли в христианскую литургию. Символическо-религиозное причащение к божеской плоти и крови (в виде церковного вина) мы имеем и сейчас, диониссиевская трапеза-обед со-

* Б. А. Богаевский „Земледелие и религия Афин“, Записки историко-филологического фак. Петроград. Университета.

** Н. Евреинов, „Происхождение драмы“, фольклористический очерк, Петроград, 1921 г.

храняется в единении молящихся за „обедней“. Авторитарная идея греческого театра, выделявшая „царя“, который выходил непременно из средней двери сцены, имевшей рядом три двери, целиком сохраняется и теперь в устройстве церковного алтаря-иконостаса с оставшимся наименованием „царских врат“.

Даже годичное, солнечное распределение Диониссий, соответствовавшее натуральному календарю грека-земледельца, сохранилось и в христианско-церковном календаре. В Афинах Диониссии справлялись четыре раза в год. В первый раз — поздней осенью, после уборки винограда, когда в связи с этим праздновалось завершение старого года и наступление нового. Мы знаем, что и православная церковь праздновала новый год осенью и только при Петре I новый год был перенесен на 1 января. В декабре сусло, которое образовалось, уже можно было разлить по чанам. Рождалось вино, которое в религиозном представлении греков отождествлялось с рождением Диониса. Эти Диониссии посвящались прославлению рождества бога. Аналогия с христианским рождеством напрашивается сама по себе. Приблизительно в конце февраля молодое вино уже можно было пробовать. Эти Диониссии посвящались празднику цветов и нового вина, что соответствует христианской масленице с ее карнавальным разгулом. Фигура Вакха на украшенной цветами бочке — одна из излюбленных фигур европейского карнавала и посейчас. И, наконец, великие Диониссии, которые праздновались весной, когда готовое вино разливалось в бочки, праздник воскресенья природы — совпадает с христианской пасхой.

Вообще переход от язычества к христианской эре не представлял, конечно, из себя „акта крещения“, а определялся весьма длинным процессом социальных противоречий и сдвигов, вызвавших перемену мировоззрения в итоге развала античных хозяйства и культур. Развитие христианского понятия о боге происходило очень медленно. Возникнув как религия угнетенных, христианская религия уже на самой заре своей в IV-м столетии, с принятием христианства императором Константином, становится государственной религией. Этот император, — будучи еще даже язычником, — созвал и первый все-

ленский собор и объявил непогрешимым его решения. Последующие за ним семь вселенских соборов тоже все созывались императорами. Императоры не только стали охранять „истинную веру", но и объявили государственным предступлением исповедывание язычества. Социально христианское единобожие в свою очередь становилось религией собственника и частной собственности. Само представление о едином боге по существу ничем не разнится от языческого обожествления сил природы и лишь изменилось в соответствии с развитием производительных сил и общественно-экономических отношений. Культ мертвых превратился в культ мучеников, культ богородиц, мощей, ангелов, образов и пр. воочию свидетельствует, что язычество в основе перешло в церковь, изменив только сообразно новым условиям свои формы и назвав их христианскими. И ничего нет удивительного, если в этой же преемственности христианское духовенство переняло и языческую театрализацию религиозного культа, пропитав ею новую церковную обрядность.

„Красота" и польза.

С дальнейшим усложнением человеческих отношений связь искусства с экономикой перестает быть столь непосредственной. Она не видна так сразу, как в период первобытного искусства. Эту связь уже труднее уловить в искусстве культово-религиозном, соответствовавшем авторитарно-анимистическому мировоззрению. И еще труднее ее обнаружить в развитом классовом обществе. „Но значит ли это, — спрашивает Плеханов *, — что в обществе, разделенном на классы, ослабляется причинная зависимость сознания людей от их бытия?" И отвечает: „нет, нисколько не значит, потому что разделение общества на классы само обусловливается экономическим его развитием. Если искусство, создаваемое высшими классами, не имеет никакого прямого отношения к производительному процессу, то это объясняется в последнем счете тоже экономическими причинами. Стало быть, материалистическое объяснение истории вполне применимо и в этом

* Г. Плеханов, „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии".

случае; но само собой разумеется, что в этом случае уже не так легко обнаруживается несомненная причинная связь между бытием и сознанием, между общественными отношениями, возникающими на основе „работы“, и искусством. Здесь между „работой“ с одной стороны и искусством с другой образуются некоторые промежуточные инстанции, часто привлекавшие к себе все внимание исследователей и тем затруднявшие правильное понимание явлений“. И дальше: — „изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной, и только впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую... разумеется не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым, но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком... в огромнейшем большинстве случаев эта польза могла бы быть открыта только научным анализом... но польза все-таки существует, она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напоминаем, что речь идет не об отдельном лице, а об общественном человеке), если бы ее не было, то предмет не казался бы * прекрасным“.

Таким образом исчезая из непосредственного поля зрения, утилитаризм, польза, экономика остаются все же общественно определяющими факторами искусства, каким бы независимым ни казалось понятие „красивого“. В конечном счете всегда материальное бытие определяет и художественное сознание. Если в пляске первобытной австралийки это можно установить и невооруженным глазом, то в менуэте маркизы это должен сделать научный анализ. В одном случае экономические связи на поверхности, в другом — их корни глубоко скрыты. Отношения в этих случаях материального „основания“ к идеологической „надстройке“ Плеханов рисует в следующей схеме:

---

* Г. Плеханов, „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии“.

1) состояние производительных сил,

2) обусловленные ими экономические отношения,

3) социально-политический строй, выросший на данной экономической основе,

4) определяемая частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально-политическим строем психика общественного человека,

5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики.

Таким образом непосредственной причиной формирования художественного вкуса является „психика общественного человека“, т. е. психика господствующего класса. „Экономический фактор уступает здесь место психологическому, но не забывайте, — настойчиво подчеркивает Плеханов, — что самое появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития. Значит, экономический фактор вполне сохраняет свое преобладающее значение, даже уступая честь и место * другому“.

---

* Г. Плеханов, „Основные вопросы марксизма“

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО, КАК ОБЩЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

*

Мы уже видели, как первобытный стадный человек постепенно превращается в общественного, исторического человека и как одни только биологические законы столь же постепенно перестают охватывать все усложняющееся сознание его. На помощь им являются психологические идеи, идеология, возникающие в результате организации производящего хозяйства, для общественных отношений которого уже не достаточно только биологических связей периода индивидуального или стадного разыскивания пищи. Одним из видов идеологической надстройки над экономическими отношениями является и искусство, как продукт общественной психики. Отсюда ясно, что и художник как организатор этой специфической области социальной связи является функцией общественных отношений. Это значит, что в целом его художественное творчество обусловлено окружающими его объективными условиями общественно-экономической жизни. Даже если он бежит от жизни („на берега пустынных волн бежал он дум великих полн", „посыпал пеплом я главу, из городов бежал я нищий"), если он ищет полного одиночества, и это есть не что иное, как результат окружающих его социальных связей и его отношения к ним.

Индивидуально-биологические особенности.

Означает ли это, в какой-либо мере отрицание индивидуально-биологических особенностей человека вообще, в данном случае художника, игнорирование, непризнавание их? Конечно, нет. Особенность той или иной биологической организации, той или иной специфичности от рождения может быть действием случайного скрещения, случайной комбинации природных сил. Естественно, та или иная биологическая причина может оказать и в дальнейшем свое действие на ор-

ганизм художника и повлиять на его творчество, индивидуально окрасить его. Отрицать влияние таких случайностей, конечно, не приходится. Случайность есть та же общественная категория. Важно влияние развиваемой ею энергии в масштабах явления в целом. Важно взаимоотношение такой биологической случайности и общественной закономерности в единстве человеческой психики. Случайность может действовать, может волновать кривую развития, может тормозить или ускорять процесс, но не может изменить социологической линии его, не может изменить влияния закономерно-общественных сил, подчинить их себе. Само собой, что беспричинной случайности, случайности от бога, от проявления каких-то высших, надмирных сил, нет и не бывает. Всякая случайность есть сама по себе тоже „форма проявления необходимости" (Энгельс), но вне генеральной линии явления, внешняя по отношению к нему, „случайность здесь, — по определению Энгельса, — не объясняется из необходимости". Она скрещивается с действием необходимых сил, пересекает их, и может в таком скрещении дать весьма заметный „случайный эффект", может изменить конкретные формы исторического процесса, но диалектически этого процесса в целом, его закономерного хода отменить, уничтожить не может, а влиять, и иногда весьма основательно влиять, может. „Сластолюбие Людовика XIV, — говорит Плеханов *, — было необходимым следствием состояния его организма. Но по отношению к общему ходу развития Франции это состояние было случайно. А между тем оно не осталось без влияния на дальнейшую судьбу Франции... Смерть Мирабо, конечно, причинена была вполне закономерным патологическим процессом. Но необходимость этих процессов вытекла вовсе не из общего хода развития Франции, а из некоторых частных особенностей организма знаменитого оратора и из тех физических условий, при которых он заразился. По отношению к общему ходу развития Франции эти особенности и эти условия являются случайными. А меж тем смерть Мирабо повлияла на дальнейший ход революции". Все эти случайности действуют в русле определенного исто-

* Г. В. Плеханов, „К вопросу о роли личности в истории".

рико-социологического процесса и только в пересечении с ним имеют значение даже как случайности. Только в рамках определенных исторически закономерных сил они влияют, но не уничтожают этих сил. Совершенно прав Плеханов, добавляя, что характер Людовика XIV и прихоти его фавориток могли иметь такое печальное влияние на судьбу Франции только потому, что слабостью по отношению к женскому полу отличался король. Если бы этой слабостью отличался какой-нибудь королевский повар или конюх, то она не имела бы никакого исторического значения. Ясно, что тут дело не в слабости, а в общественном положении лица, страдающего ею, т. е. исторически определяет не сам случай, а отношение случайного к необходимому в их „взаимном проникновении". Иная точка зрения была бы идеалистической и сводила бы историю римской империи к влиянию носа Клеопатры на ее любовь к Антонию, результат бородинской битвы к насморку Наполеона и т. д. Маркс в письме к Кугельману * писал: „Творить мировую историю было бы, конечно, очень удобно, если бы борьба предпринималась только под условием непогрешимо благоприятных шансов. С другой стороны история имела бы очень мистический характер, если бы „случайности" не играли никакой роли. Эти случайности входят, конечно, сами составной частью в общий ход развития, уравновешиваясь другими случайностями. Но ускорение и замедление в сильной степени зависят от этих „случайностей", среди которых фигурирует также и такой „случай", как характер людей, стоящих во главе движения". За биологией „свободного" человека неотступно следует социология, ибо выскочить из общественных связей, из общественной системы, человек никак не может.

Художника „вообще", вне зависимости от исторической обстановки не существует.

Творчество „свободного" художника никакого исключения из этого не представляет. „Нельзя, — читаем у Алексеева **, — как это делает крайний индивидуализм, говорить о человеческой индивидуальности, как о какой-то самостоятельной, независимой, абсолютной единице. Художника

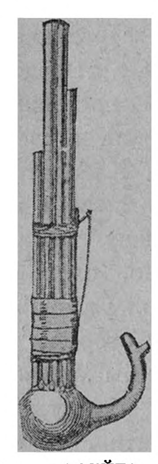
* Письмо Маркса к Кугельману от 18 апреля 1871 года.

** Н. Н. Алексеев, „Очерк по общей теории государства". Москва.

„вообще“, — вне зависимости от исторической эпохи, от национальности, от класса и т. д., — не существует. Старая классическая политическая экономия культивировала эту идею абстрактной человеческой личности, отвлеченного человека, человека вообще, Робинзона, живущего на необитаемом острове и наделенного самой природой неизменными свойствами. Однако этот „отдельный изолированный охотник и рыбак, с которого начинают Смит и Рикардо, принадлежит к безвкусным выдумкам XVIII столетия“. Истинной предпосылкой экономической — и всякой другой — науки „может быть только индивидуум, производящий в определенной исторической форме общественной организации. Следовательно, человеческая личность есть всегда и неизменно общественный продукт определенных конкретных исторических условий. Производство, организованное изолированными индивидуумами, является такой же бессмыслицей, как развитие языка без совместной жизни людей. Если экономистам и удалось, исходя из понятия отвлеченной личности, построить целую социальную систему, то это удавалось только благодаря тому, что классический Робинзон был сыном промышленной Англии, следовательно, в потенции обладал всеми свойствами культурного человека“.



ФЛЕЙТА ИЗ ШИФЕРА (АЛЯСКА – СЕВ. АМЕРИКА)



ФЛЕЙТА ИЗ ТРОСТНИКА (ОСТРОВ БОРНЕО)

Таким образом поведение человека, — и художественная деятельность, как один из видов этого поведения, — есть явление био-социального порядка. Но из двух факторов „психики общественного человека“ — социологического и биологического — влияние социологического является решающим, ибо биологические и физические моменты действуют исторически не непосредственно, а через производственные отношения, т. е. чрез преломление в общественной обстановке. Маркс определял сущность человека как совокупность его общественных отношений. Психология общественного человека прежде всего определяется принадлежностью к классам

(социально-экономическими причинами) и только в соподчинении этому моменту индивидуализируется и биологически.

Какие же именно биологические и социологические моменты определяют художественное поведение человека?

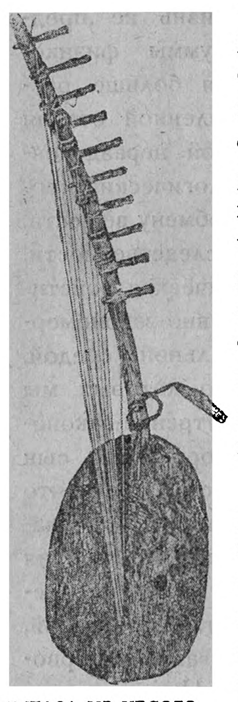
Что такое „одаренность?“

„Организм,—писал Энгельс *,—есть высшее единство, связывающее в себе в одно целое механику, физику и химию так, что этой троицы нельзя больше разделить“. Жизнь не представляет собою простой арифметической суммы физико-химических реакций. Энгельсовское „их нельзя больше разделить“ — значит, что они образуют в определенной стадии развития то новое качество, которое в слитной неразделенности дает жизнь. Дает тот своеобразный биологический процесс, который характеризуется способностью к обмену веществ, росту, саморегулированию, размножению и наследственности. Сама художественная наследственность и физическая конституция человека представляет из себя естественно-закономерный акт, обусловленный окружающей социальной средой, с проникновением в него тех случайностей, о которых мы говорили выше, и с тем же соотношением внутренне-закономерного и внешне-случайного. Когда мы говорим, что сын унаследовал, допустим, музыкальную одаренность отца и что поэтому он от рождения талантлив, — это значит, что он унаследовал ту сумму слуховых восприятий и навыков, которая состоянием музыкальной культуры в данную эпоху определяется как музыкальность, музыкальный талант. Само собой, что это определение было одно в своем содержании у первобытного человечества, другое — в наше время. На его содержание влияет развитие инструментов, а инструменты зависят от развития производительных сил. Электричество в соединении с радио открывают перспективу создания инструментов, которые будут представлять из себя игру на волнах эфира и обогатят наш слух новыми, до сих пор не улавливавшимися нашим ухом, звуками. Немецкий профессор Келесс-Крауз ** правильно пишет: „сама природа предлагает человеку музыкальные инструменты в виде раковин, тростников и т. п.,

* Энгельс, „Диалектика природы“.

** Проф. К. Келесс-Крауз, „Музыка и экономика“.

но только победа над животным дает человеку музыкальный рог. Струнные инструменты, как это видно из ранней формы их, представляют собой изменение охотничьего лука. Мифологические охотники, как, например, Аполлон, в то же время и обладатели искусства игры на струнных инструментах. Вряд ли нужно доказывать, что прогресс в технике музыкальных инструментов зависит от успехов всей техники вообще и многих ее отраслей в частности. Далее развитие теории музыки, в свою очередь оказывающей обратное воздействие на степень совершенства инструментов, зависит от успехов математики и физики, на которые опять-таки сильно влияют потребности промышленного производства". Само собой, что соответственно этому изменяется и само понятие музыкальности и соответствующая ей музыкальная наследственность. И здесь таким образом биологическое, — музыкальный слух, острота или тупость его, — определяется не непосредственно, а через социологическое.

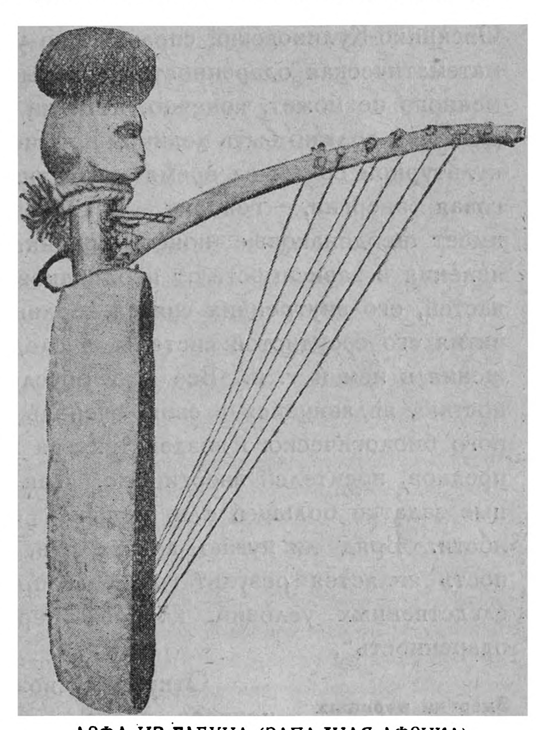


ГИТАРА ИЗ УЕСОГО (ВОСТ. АФРИКА)

Не все люди биологически, от природы, одинаковы. И потому не все одинаково воспринимают ту или иную зарядку общественно-культурного содержания. Смысл такой разницы в биологических способностях грубо характеризуется, скажем, хотя бы терминами — идиот и гений. Но с другой стороны биологически самая ординарная личность, если она поставлена в благоприятные общественные условия, может достаточно заметно проявить себя в том или ином виде „творчества". И обратно — даже весьма одаренная от природы к „творческой" (скажем, художественной) деятельности личность, в результате неблагоприятных материально-производственных условий, ничем себя проявить не сумеет. Так, в капиталистическом обществе самому заурядному буржуа легче несомненно проявить себя, чем даже очень одаренному от природы пролета-

рию. Например, музыкальности уха можно относительно достигнуть тренировкой, художественным воспитанием. И обратно — самый острый от рождения слух можно производственно-бытовыми условиями притупить. Таким образом и здесь социально-классовое решает.

Одаренный от природы человек, в условиях труда или быта эту одаренность потерявший либо не использовавший, тем самым не передаст ее и по наследству. И, наоборот, натасканная в соответствующих благоприятных условиях „бездарность“ койчто из натасканного передаст и по наследству. И через ряд поколений окажется, быть может, в одном случае растворившаяся и потонувшая в косвенном влиянии классовой борьбы потенциальная гениальность, а в другом случае благоприятствующими условиями среды культивированная „творческая личность“.



АРФА ИЗ ГАБУНА (ЗАПАДНАЯ АФРИКА)

„Само собой, — говорит Меринг *, — что художественная одаренность — это дар природы, но не менее несомненно и то, что лишь общественные условия вырабатывают из этой одаренности то, что подлежит историческому исследованию. Никто не может распознать в грудном младенце, не таится ли в нем художник, но как только начинают проявляться первые признаки художественной одаренности, она находится под влиянием общества. Нет художника, творческую сущность

* Франц Меринг, „Геббель“.

которого можно было бы постигнуть, не сообразуясь постоянно с общественными условиями, в которых он жил". Таким образом, в вопросе передачи психических способностей, в наследственном ряду, играют роль и биологический и социологический моменты. То, что изменяется в человеке в силу влияния окружающей социальной среды, наследуется потомством и в своем положительном и отрицательном признаке. Таким образом, момент среды является опять-таки определяющим. Профессор Овсянико-Куликовский справедливо указывает, что, например, математическая одаренность первобытного человека и современного не может, конечно, итти ни в какое сравнение, и это различие должно быть целиком приписано действию социально-культурной среды за время развития человечества *. „Мозговая энергия, — говорит Бехтерев **, — у различных лиц имеет неодинаковые конструкционные условия своего проявления в зависимости от неодинакового строения мозга и его частей, его внутренних связей, большего или меньшего развития его сосудистой системы, а следовательно, и кровообращения в нем и т. п. Все это обусловливается наследственностью, являющейся в свою очередь результатом преемственного биологического воздействия на зародышевую ткань ряда предков, носителей энергии же. Так создаются наследственные задатки большей или меньшей одаренности данной личности. Вряд ли нужно доказывать, что природная одаренность является результатом благоприятно сложившихся наследственных условий, которые передали в потомство эту одаренность".

Энергия нервных центров. Рефлексология.

Откуда же возникает энергия нервных центров, иначе, мозговая энергия, которой определяется и регулируется все наше поведение, вся наша деятельность, проявляющаяся внешним образом в форме тех или иных реакций или рефлексов, устанавливающих разнообразные отношения между личностью и окружающим миром?

* Я. Овсянико-Куликовский, „Космическое и человеческое". Из лекции по эволюции и психологии творчества. 1919 г.

** Проф. В. М. Бехтерев, „Личность художника в рефлексологическом изучении".

Ответ на это находим в трудах того же проф. Бехтерева.

Первый источник энергии живого организма вообще и в частности мозговой энергии, а следовательно, и так называемой духовной энергии составляет вносимая в организм пища, представляющая скопленную химическую энергию. Путем соответствующей обработки и химических превращений в пищеварительном аппарате запасы этой энергии при посредстве притекающей к мозгу крови восполняют убыль вещества мозговых клеток, а следовательно, и содержащихся в них запасов мозговой энергии, — убыль, происходящую во время всякой умственной деятельности. Второй источник мозговой энергии заключается в деятельности воспринимающих органов, — зрения, слуха, обоняния, осязания и проч., которые должны быть рассматриваемы с точки зрения рефлексологии *, как трансформаторы или превратители внешних энергий природы в нервный ток, достигающий центров. Доказано, что слабые внешние раздражения нерва и его окончаний не приводят непосредственно к внешним эффектам, а суммируются до известного предела, за которым следует уже соответствующий

* Рефлексология, по определению проф. Бехтерева, есть наука о „соотносительной деятельности организма в широком смысле этого слова, понимая под этим все вообще наследственные и индивидуально приобретенные реакции организма, начиная от более простых и сложных органических рефлексов и доходя до наиболее сложных приобретенных рефлексов, известных у человека под именем действий и поступков и характеризующих его поведение. Рефлекс — движение нервного тока от окружающих и внешних воспринимающих органов к мозгу, как центру нервной системы. Разработке вопросов рефлексологии человека посвящены, кроме Бехтерева, еще труды проф. И. П. Павлова. Подходя вплотную к объективной психологии поведения, ни Павлов, ни Бехтерев тем не менее не являются марксистами. В то время как марксизм считает психические процессы функцией высоко организованной материи, Бехтерев считает, что „во вселенной, кроме энергии, ничего нет, ибо все материальные тела в конце концов суть только местные скопления энергий — и ничего более“. Марксист рассуждает наоборот: „энергия есть продукт материи, без движения материи не может быть энергии“. „Материя, — формулировал Ленин („Материализм и эмпириокритицизм“), — есть первичное, мысль, сознание, ощущение — продукты очень высокого развития“. Но если отбросить у Бехтерева его общефилософские рассуждения в области психологичеких понятий, мы получим, как вполне правильно говорит Ю. В. Франкфурт („Рефлексология и марксизм“), —

разряд в форме движения или секреции*. Таким образом в мозговых центрах при действии определенных раздражений (например, света, звука) на воспринимающие органы скапливается известный запас мозговой энергии, способный к разрядке при тех же раздражениях. Этот запас, его расходование, восполняется путем пополнения специфического вещества в мозговых клетках. В результате этого мозг взрослого человека как бы является аккумулятором энергии саморегулирования, т. е. аппаратом поведения человека.

Все отношения личности к окружающему миру выявляются с помощью: а) низших или обыкновенных, наследственно передаваемых и, следовательно, прирожденных (по Павлову — безусловных) рефлексов (например — коленный рефлекс, зрачковый и др.; и б) высших или сочетательных (Павлов их называет условными) рефлексов**, приобретаемых в течение жизни опытом и упражнением.

„ценный научный остов, здоровое зерно его материалистического учения о человеческой психике с богатым фактическим материалом биологического и социологического характера". „Учение об условных рефлексах, — пишет Н. И. Бухарин, — целиком льет воду на мельницу материализма".

* В теле человека имеются двоякого рода железы. У одних имеются выводные протоки, чрез которые выбрасываемые ими вещества (секрет) выливаются либо в полость тела, либо наружу (сюда относится слюнная железа, печень, почки, половые железы и др.). У других таких протоков не имеется и вырабатываемый ими секрет выделяется непосредственно в кровь, этот физиологический процесс называется внутренней секрецией (железы: щитовидная, зобная, поджелудочная, надпочечная, мозговой придаток и др.). Выделения этих желез вместе с кровью омывают ткани человеческого тела и создают его здоровое состояние, равновесие всех телесных сил Щитовидная железа влияет на рост организма, на нервную систему, кишечник, кожу, волосяной покров и общий обмен веществ. Надпочечники регулируют кишечник, кровеносную систему, мускулатуру. Зобная железа влияет на половые органы. Каждая таким образом управляет отдельными частями тела, но действие ее связано с другими и только в качественной целостности они создают единый аппарат жизни тела. Так, например, щитовидная железа и надпочечники ускоряют обмен веществ в тканях тела, а поджелудочная замедляет. В результате их взаимного действия — нормальный обмен веществ.

** Даже самую мысль, сознание, рефлексология рассматривает как невыявленный во вне, заторможенный комплекс сочетательных (условных) рефлексов.

Один рефлекс (безусловный), — пишет проф. Павлов, — готовый, с которым животное родится, чисто проводниковый рефлекс, а другой рефлекс постоянно, беспрерывно образующийся за время индивидуальной жизни. В доказательство этого Павлов приводит пример с собакой. Прием пищи действует на нервы внутренних стенок рта. Это раздражение передается нервным током в мозг, а оттуда к слюнной железе, которая в результате этого процесса выделяет слюну. Выделение слюны у собаки, получившей пищу, таким образом, легко объяснимо — это прирожденный безусловный рефлекс. Но чем объяснить случаи, когда у собаки при одном виде пищи уже выделяется слюна? Психологи объясняли это тем, что собаке „хочется" есть и оттого у нее „слюнки текут". Павлов, как биолог, таким объяснением удовлетвориться не может. „Мы, — говорит Павлов, — совершенно запрещали себе (в лаборатории был

„Мысль, — говорит Бехтерев, — по современным научным воззрениям не может быть без мозгового процесса в виде нервного тока, пробегающего по нервным клеткам и волокнам, являющимся отростками тех же клеток. Представим себе, что человек читает вслух книгу. Этим самым он выявляет речевой рефлекс, возбуждаемый буквенными знаками книжного текста, как символическими раздражениями, действующими на сетчатку (глазной нерв, имеющий вид тонкой оболочки, доходящей спереди до ресничных придатков, но световые лучи воспринимает только задняя ее часть — Э. Б.), где возникает нервный ток, пробегающий по зрительному нерву и зрительному тракту к подкорковому зрительному центру и оттуда к зрительной области в затылочной части мозговой коры, где возбуждаются нисходящие проводники глазных нервов, обеспечивающие акт смотрения. Далее из затылочной области возбуждение передается к словесной слуховой области для оживления соответствующих звуковых следов, а оттуда к двигательной речевой области, от которой нервный ток передается по нисходящим проводникам к двигательным ядрам и нервам продолговатого мозга, осуществляющим соответствующие речевые движения, т. е. произношение слов. Таково автоматическое чтение, происходящее как бы само собой под влиянием письменных знаков книги. Но ведь чтение может происходить и про себя. В таком случае весь процесс проходит все те же этапы, за исключением того, что самое речевое движение или произношение затормаживается в своей двигательной части, хотя и не вполне, ибо при этом может быть обнаружено с помощью особых приборов слабое движение языка, кадыка, голосовых связок, а иногда и губ... Таким образом ясно, что все проявления личности, в том числе и то, что именуется мыслью, должны быть понимаемы, как высшие рефлексы, выявленные в одних случаях и задержанные в своей двигательной части в других случаях".

объявлен даже штраф) употреблять такие психологические выражения, как „собака догадалась“, „захотела“, „пожелала“ и т. д.“. Этому противоречили и опыты, проделанные в его лаборатории. Например, сухой хлеб вызывал у собаки обильное истечение слюны, несмотря на то, что она чуть поворачивала к нему голову и не обнаруживала желания его съесть, а мясо, к которому она жадно бросалась, не гнало слюны. Или — такой опыт. Собаку подвергали действию электрического тока. От боли и неприятных ощущений она рвалась. Подносимую одновременно пищу она не принимала, но после повторных опытов наступал момент, когда собака перестала реагировать обороной на электрический ток и начинал действовать рефлекс на пищу (хоть ей теперь и не давали пищи). Таким образом был приобретен условный (сочетательный) рефлекс — выделение слюны при электрическом раздражении. Опыт его уже сочетал с едой. Условные рефлексы могут быть достигнуты и в других сочетаниях, при помощи других раздражителей, если присоединить их к безусловному рефлексу. Так, например, звон колокольчика с одновременным подкармливанием давал у собаки после ряда повторений условный рефлекс — слюна выделялась при одном звуке колокольчика, когда еда и не подносилась.

У человека условные рефлексы чрезвычайно сложны и определяются раздражителями социальной среды. Возьмем хотя бы половую, сексуальную жизнь человека. Не трудно убедиться, что и здесь, в такой, казалось бы, уж физиологической области, поведение человека определяется сочетанием безусловного, органического рефлекса с социально-условными рефлексами классовой культуры отношения к женщине (это „в конечном счете“ сводится к экономике и производственным отношениям — семья, как очаг собственности, дети, как наследники имущества и продолжатели хозяйства). Очень удачный пример приводит И. Иоффе *. Любовь у феодальной аристократии оформляется вассальными отношениями, преклонением пред дамой-госпожей, поклонением ей, как существу высшего порядка. Любовная лирика здесь — молитвенное созерцание, рыцарская преданность и обоготворение (от Петрарки до

* И. Иоффе, „Культура и стиль“.

Блока). Буржуазия смотрит на женщину, как на товар и собственность, которой надо завладеть и обладать. Тема любви здесь — тема овладения и обладания в своем углу (от Бокаччио до Мопассана). У нас женщина — товарищ, социально равный, у нас смешно преклоняться пред женщиной и унизительно обладание ею как собственностью. Любовь у нас требует иных выражений, имеет иную тематику, далеко отличную от „науки страсти нежной“ у дворянства или семейного романа у буржуазии. „Все наше поведение, — пишет Ленц *, — представляет собой бесконечный ряд безусловных и условных рефлексов, так как наша нервная система ежесекундно отвечает на падающие на нее из внешнего мира и из различных пунктов нашего тела раздражения“.

Таким образом личность человеческая есть явление биосоциальное, представляющее в своем поведении сочетание природных, органических рефлексов с рефлексами социального опыта (индивидуального и наследственно переданного). Этой формулой определяется и художественное творчество, как один из видов социальной энергии. Почему произведения художника классовы? Потому, что его социальная энергия (индивидуальная и наследственная) классова (доколе она в классовом обществе), а следовательно, и определяемые ею условные художественно-творческие рефлексы — классовы. Почему понятия красоты в разные эпохи различны? Потому, что красоту и переживания от нее определяют условные рефлексы социального порядка, а социальный порядок (т.-е. общественная система и связи) меняется, меняя тем самым и художественный вкус.

Психология и рефлексология.

Может ли рефлексология целиком заменить психологию?

Как сумма физико-химических процессов не создает еще того биологического качества, которое мы называем жизнью (об этом мы уже говорили), так и сумма нервных рефлексов не дает еще „качества“ психических явлений.

„Мы, — пишет Энгельс, — несомненно «сведем» когда-нибудь экспериментальным образом мышление к молекулярным

---

* А. К. Ленц „Методика и область применения условных рефлексов“.

и химическим движениям в мозгу, но исчерпывается ли этим сущность мышления". Слово „сведем" Энгельс берет в кавычки, тем самым подчеркивая, что содержание психических явлений, их познание, не разрешается простым „сведением", простой суммой физико-химических реакций, ибо сущность их еще в особом „качестве", в особой „целостности" этих молекулярных и химических движений. Мы знаем, что в состав человеческого тела входят только те материальные элементы, которые встречаются в окружающей природе и происходят лишь те процессы, которые можно объективно наблюдать в химических и физических опытах, но механическое соединение их не дает еще синтеза жизни, как целого. Это целое не является здесь количественной суммой своих частей. Момента перехода неорганического в органическое, мертвой природы в живую, здесь нет. Этот переход и есть биологическое качество органической системы, как специфического, а не механического взаимодействия частей.

„Этого обстоятельства, — совершенно правильно замечает Слепков *, — недоучитывают некоторые современные биологи-механисты своей оценкой опытов по искусственному созданию явлений и процессов, напоминающих по внешности жизненные. Один из таких опытов — так называемая «амеба» Бернштейна. Капля ртути находится в $15^0/_0$ растворе азотной кислоты. Если бросить в раствор несколько кристалликов двухромокислого калия, то в их присутствии ртуть начинает проделывать ряд движений, по внешности напоминающих движения одноклеточного амеба. О чем этот опыт говорит? Иные думают, что здесь перед нами действительно воспроизведение жизненного явления из сил и материи неорганического мира. Но это, конечно, не так. Ничего характерного для жизненного движения с его „согласованностью", лежащим в его основе обменом веществ... Опыт воспроизводит только внешнюю картину жизненного явления, совершенно не совпадая с ним по существу". Существует и ряд других опытов в этом же направлении. Но совершенно прав биолог Гертвич, утверждая, что во всех этих опытах „мы все еще стоим перед запертым

---

* В. Слепков, „Биология и марксизм", Госиздат РСФСР, 1928 г.

миром“. Организм представляет из себя ту неделимую целостность, которая может быть постигнута только, как „живое единство движения и равновесия“.

Еще сложнее процесс психических явлений — он представляет собой особое, новое качество процессов уже живого организма. Психические явления — это внутренняя субъективная сторона физико-химических процессов организма. И сумма механических рефлексов нервной системы не дает еще перехода в это внутреннее, субъективное, не дает еще того, что мы называем психикой. Работы Павлова и Бехтерева представляют из себя необычайно ценный вклад в изучение механизма психических явлений. Но и здесь нельзя свести сумму человеческих эмоций только к техническому аппарату рефлекторной деятельности организма. Эту деятельность можно научно-методически разложить на части, но сумма частей вновь „сведенная“ не даст живой психики, физический ряд не перейдет в психический, как этого бы ни хотелось крайним рефлексологам.

Природа и человек. Их взаимодействие и влияние.

Целый ряд историков и социологов в прошлом считали доминирующим фактором в развитии общественных форм непосредственную борьбу с природой, с географическими и климатическими условиями, влияющими на расовую психологию и отсюда накладывающими наиболее яркую краску и на индивидуальную психологию общественного человека. „Чем более природа дает возбуждения и пищи способностям человека, — говорит известный историк Ключевский *, — чем шире раскрывает она его внутренние силы, тем ее влияние на историю окружаемого ею населения должно быть признано более сильным, хотя бы это влияние природы сказывалось в деятельности человека, ею возбужденной и обращенной на нее же самое“. Окружающая природа здесь признается непобедимой даже в тех случаях, когда деятельность человека обращена на нее же. Таким образом по Ключевскому не производительные силы, не развитие техники покоряют природу, а, наоборот,

---

* В. О. Ключевский, „Курс русской истории“, часть I.

природа определяет производительные силы и остается основным стержнем развития истории. Что природа влияет на направление развития производительных сил, в этом, конечно, нет сомнения, что природные особенности кладут печать расовых признаков — неоспоримо. Но вся сущность вопроса — чье влияние (природы или развития производительных сил) оказывается решающим. И тут, конечно, не прав Ключевский, полагающий что влияние природы всегда должно подчинять себе человека На самом же деле — наоборот.

С ростом производительных сил влияние природы и расовых особенностей становится все меньше и меньше. Социологическое и здесь с культурно-техническим ростом подчиняет себе расово-биологическое и наследственное влияние до того, что они в ходе исторического процесса начинают играть чрезвычайно ничтожную роль. И сводятся лишь к косвенному влиянию на человека не непосредственно, а чрез производственные отношения. „Первоначальный толчок для развития общественных производительных сил,—читаем у Плеханова*, — дает сама природа: их рост в значительной степени определяется свойствами географической среды. Но отношение человека к географической среде не неизменно; чем больше растут его производительные силы, тем быстрее изменяется отношение общественного человека к природе, тем быстрее подчиняет он ее своей власти. С другой стороны, чем больше развиваются производительные силы, тем скорее и легче совершается их дальнейшее движение: производительные силы в современной Англии растут несравненно быстрее, чем росли они, например, в древней Греции. Именно этой-то внутренней логике развития производительных сил и подчиняется в последнем счете все общественное развитие".

Щапов, один из мало замеченных, но интереснейших русских историков, живший в 60-х годах прошлого столетия, пытался объяснить характер русского народа и его влияние на ход общественного развития историко-географическим анализом. Вследствие суровых климатических условий кровообра-

* Г. В. Плеханов, „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю".

щение северных людей более медленно, чем у южан. Эта медленность кровообращения, — по его мнению, — создает медленность нервных реакций. Нервы русского человека туго реагируют на окружающую среду, но раз реакция достигает своего апогея—она происходит быстро. Поэтому у нас период апатии сменяется порывами энергии,—лежит человек, потом вскочит, забегает, а потом опять завалится. Но дело, конечно, вовсе не в холодном климате, который якобы замораживает кровь, — совершенно верно опровергает щаповскую теорию проф. Покровский *, — потому что норманы забирались за Исландию, а кровь у них была довольно горячая. Почитайте Ибсена „Северные богатыри", вы увидите, что в их жилах текла кровь быстро, несмотря на то, что они жили среди льдов. Дело здесь не в климате, а в необычайной отсталости русского народного хозяйства — с одной стороны, и чрезвычайно быстром росте капитализма в России—с другой стороны. Это создавало резкие контрасты, и эти резкие контрасты выковали под конец в народном характере склонность к резким переходам, к резким скачкам. Это объясняется условиями нашего экономического развития, а не той температурой, которая существует в России. Щапов приписывал экономическому фактору непосредственное природное происхождение: ему казалось, что природа действует на человека прямо. Это точка зрения не одного Щапова, а очень многих до-марксистских материалистов: например, Бокля (известный английский социолог — *Э. Б.*), объяснявшего суеверие перуанцев тем, что в Перу часто происходили землетрясения. Это объяснение, конечно, неправильно. Если привлекать сюда землетрясения — надо показать, как они отразились на развитии производительных сил, на развитии производственных отношений в древнем Перу, а прямо связывать эти две вещи нельзя. Вот как тот же пример с землетрясением совершенно верно раскрывает Оранский **. „Предположим, что те или иные физические процессы вызвали землетрясение, в результате которого в какой-либо стране погибла одна треть всей промышленности. Катастрофа,

* М. Н. Покровский, „Борьба классов и русская историческая литература".

** С. А. Оранский „Основные вопросы марксистской социологии", т. I.

очевидно, вызовет сильнейшие потрясения в хозяйственной жизни и общественных отношениях людей. Но по каким законам произойдут эти перемены: по законам физическим или экономическим? Всякому ясно, что здесь будут действовать законы экономические. Гибель одной трети всей промышленности, разрушив существующее равновесие между отраслями промышленности, вызовет колебание цен, в результате рого одни предприятия закроются, другие начнут расширяться. Всей промышленности придется перестраиваться заново, чтобы обеспечить потребности общества при новой обстановке, когда огромная часть технических средств общества погибла и не может быть быстро восстановлена. Геолог, который сумеет блестяще объяснить причины землетрясения и те физические законы, которые здесь действовали, окажется совершенно беспомощным, если ему предложат объяснить те пертурбации в хозяйственной жизни, которые вызвало землетрясение. Напротив, экономист, который, может быть, будет иметь самое смутное представление о причинах землетрясения, с своей стороны сумеет превосходно выяснить влияние катастрофы на хозяйство. Таким образом, условия естественной среды влияют на жизнь общества, но социальная жизнь реагирует на них по-своему, как целое, как система, по своим собственным законам. Те или иные события или даже катастрофы в естественной среде неизбежно отразятся на жизни общества, их влияние скажется в том, что отдельные элементы, входящие в состав социальной среды, например, люди, машины и т. д., могут погибнуть или подвергнуться какому-либо изменению. Но на эту гибель социальная среда реагирует как некоторая связанная система, по своим собственным законам, в зависимости от своего предшествующего состояния. Таким образом условия естественной среды влияют на общество, но это не значит, что естественные законы, законы физики, химии, астрономии непосредственно действуют на социальные процессы. Естественные условия могут дать толчок к возникновению тех или иных социальных процессов, но сами эти процессы возникнут и будут протекать по своим собственным законам. Естественные законы природы влияют на социальные явления лишь постольку, поскольку сами социальные законы, как было

выяснено выше, суть лишь особое специфическое проявление общих законов природы".

„Роскошная щедрая природа, — думает историк С. М. Соловьев*, — развивает в народе чувство красоты, стремление к искусствам, поэзии, к общественным увеселениям, что могущественно действует на отношение двух полов". Вполне исчерпывающе возражает ему на это Плеханов: „Стремление** к поэзии у скандинавских народов или у англичан не менее сильно, чем у итальянцев или у испанцев, а стремление к искусству у эскимосов ничуть не слабее, нежели у краснокожих Бразилии. Взаимные отношения полов определяются ходом развития семейных отношений, который зависит от экономики страны, а не от ее географии".

Все это, конечно, целиком применимо и к вопросу о расовом влиянии на искусство, о его национальном характере и темпераменте, поскольку и само искусство социологически является одной из функций производственных отношений, продуктом этих отношений. А что это так, мы уже хорошо знаем. „Разве был бы возможен, — спрашивает Маркс ***, — тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа... Греческое искусство предполагает греческую мифологию, т. е. природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии". Маркс подчеркивает социальную обусловленность искусства, т. е. такую, где природа влияет лишь косвенно, через общественные отношения. В самом деле, разве природа Греции изменилась очень заметно со времен, скажем, Аристотеля или Перикла? Конечно, нет. Изменился ли заметно организм человека по сравнению с эпохой Аристотеля? Тоже, конечно, нет. Почему же так бесконечно далеки искусство древней Греции и сегодняшнее? А потому, что изменилось общество, изменились его производ-

---

* С. М. Соловьев, „История России с древнейших времен".

** Г. В. Плеханов, „История Русской общественной мысли".

*** К. Маркс, „Введение к критике политич. экономии".

ственные отношения, а они изменили и влияние на человека одной и той же природы.

Мы уже знаем, что в первобытном обществе искусство непосредственно слито с трудовым бытом, вплетено в материальную деятельность и потому его даже искусством в нашем понимании этого слова назвать еще нельзя, а трудовой быт на этих ступенях развития человечества неразделен от непосредственного воздействия природы. Поэтому тут природа влияет непосредственно на экономику и все процессы с ней связанные, в том числе и на игру, как зачатки будущего искусства. Но когда с развитем хозяйства усложняющееся сознание человека выделяет эту игру в один из видов идеологической надстройки, т. е. в искусство в собственном смысле, тут постепенно порывается и непосредственная зависимость от природы. „Чтобы понять танец австралийской туземки достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дико растущих растений в жизни австралийских племен. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знание экономики Франции XVIII века. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собой психологию непроизводительного * класса". Ясно, что тут природа действует на классовую психику уже чрез весьма сложную систему передач, и ее непосредственное влияние в социологическом анализе почти невесомо. „Различные виды созданной людьми искусственной или социальной среды, — говорит Лафарг, **— имеют между собой большое сходство, так что люди одновременно подвергаются дифференцирующему влиянию разнородной естественной среды, в которой они живут, и влиянию однородной социальной среды, которая ведет к уменьшению расовых различий".

Природа и художник.

В такой же степени, — как часть целого, — и взаимоотношение творчества отдельного художника в его непосредственном столкновении с природой и ее влияние на него. И на отдельного художника географическая среда влияет чрез общественную, чрез производственные отношения. Для людей

* Г. В. Плеханов, „Основые вопросы марксизма".

** Поль Лафарг, „Исторический материализм Маркса".

семнадцатого века горы сочетались с представлением о их непроходимости, о тормозе к развитию торговых отношений и проч. И поэтому для людей этой эпохи они были „некрасивы“. Ибо прекрасное, как говорит Маркс в „Анти-Дюринге“, есть то, в чем человек, „видит жизнь, как он ее понимает“. В понимании человека XVII века гора была тем, что препятствовало развитию жизни — техника еще не знала средств к легкому ее преодолению, а экономика уже этого требовала. Совершенно изменилась эта точка зрения, когда человек понастроил „дымных келий по уступам гор“ и „в глубине их ущелий загремел топор“, еще более изменилась она в наше время, когда чрез горы пробуравлены туннели, когда железные дороги мчатся сквозь ущелья, когда чрез снежные вершины „переваливает“ аэроплан. Все это в сочетании с ассоциацией контраста городу создает у современного горожанина представление о красоте горного пейзажа, поскольку он не мешает „жизни, как мы ее понимаем“. Почему пейзаж занимает далеко не постоянное место в истории развития живописи? Микель-Анжело и его эпоха совсем пренебрегала им. В Италии он расцветает только в конце эпохи Возрождения уже на склоне ее, точно так же в XVII и XVIII веках он не имеет самостоятельного значения, а в XIX веке французская так называемая барбизонская школа живописи, Руссо, Дюпре, Коро, вновь воскрешает пейзаж. Почему? „Потому,—отвечает Плеханов*, что изменились общественные отношения Франции, а вслед за ними изменилась также психология французов. В различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения“.

Влияние одной страны на другую.

И в степени влияния искусства одной страны на другую действует не географическое их сходство, а сходство социально-экономических отношений. Чем ближе это сходство, тем сильнее и влияние. И наоборот, оно совершенно отсутствует, когда такого сходства нет. Так, например, африканские негры почти не испытали никакого влияния европейской литературы. Влияние бывает одностороннее, когда при намечающемся сходстве общественных отношений, один народ

по своей отсталости не может ничего дать другому. Так было, например, во второй половине XVIII века, когда русская литература и в частности русский театр испытывал сильнейшее влияние Франции, а сама Россия ничего не могла дать в этой области Франции. И наоборот—влияние взаимно при сходстве общественных и культурных условий. Так, например, французская классическая литература XVIII века имела большой успех у английской аристократии, но такого расцвета, как во Франции, она в Англии иметь не могла, так как там в это время в противовес пышным формам феодального искусства начинает уже заметно складываться пуританская „семейная литература". Рядом с влиянием Корнеля и Расина с их придворно-манерной величавостью в Англии мы встречаем уже, например, „семейную оперу", которая ставит своей целью „научить правильному ведению домашнего хозяйства", и трогательные романы Ричардсона. И эта же английская мещанская литература восторженно встречается становящейся французской буржуазией, несмотря на протесты аристократии. Таким образом художественное влияние одной страны на другую, а следовательно, и художников одной страны на художников другой возможно лишь в той мере, в какой для этого имеется социально-родственная, общественно-подготовленная почва.

Преемственность с культурой прошлого.

Из приведенного примера мы видим, что общественный процесс не статичен, не неподвижен, он не может быть взят изолированно. Продвигаясь в будущее, он увязан с прошлым. Уходила с исторической сцены аристократия, как класс, ему на смену шла буржуазия. Но история знает значительный путь сосуществования борющихся категорий — одних за прошлое, других за будущее. И даже тогда, когда одна социальная эпоха уже сменила другую, старый быт, старые навыки, старые чувства еще цепко держатся и, приспособляясь, хватают за ворот новое. Перевоспитание психики чрезвычайно медленный процесс. „С изменением экономического фундамента, — говорит Маркс *, — вся громадная надстройка меняется медленнее

* К. Маркс „К критике политической экономии".

или быстрее. При исследовании подобного переворота постоянно нужно различать между материальным переворотом в экономических условиях производства, который можно установить с естественно-научной точностью, и юридическими, политическими, религиозными, художественными или философскими, коротко говоря, идеологическими формами, в которых люди сознают этот конфликт и разрешают его". Поэтому, если бы мы на основании экономического положения вещей данной социальной группы или данной эпохи попробовали бы точно механически определить и соответствующую им сумму идей, конечно, мы бы цели не достигли, ибо „идеологии каждого данного времени всегда стоят в теснейшей, положительной или отрицательной, связи с идеологиями предшествующего времени. „Состояние умов" всякого данного времени можно понять только в связи с состоянием умов предшествующей эпохи" *. Мало того, „экономическое развитие должно уже значительно уйти вперед, его потребности и выросшие из них общественные отношения должны уже находиться в сильном противоречии с традиционными формами права, морали, мышления, чувств и со всей организацией общества, чтобы даже только избранные мыслители при помощи имеющихся в их распоряжении художественных и научных средств увидели себя вынужденными развивать и защищать новые воззрения, которые обязаны своей притягательной силой новым общественным потребностям и отношениям и историческое значение которых зависит от степени их приближения к требованиям экономического развития. Даже революционные умы в начале революции неизбежно вливают новое вино в старые меха"**. В. Б. Воровский отмечает, что в порядке формирования над'экономических надстроек, при движения любого класса от небытия к господству, от класса „в себе" к классу „для себя", раньше всего складывалась политическая (практическая) идеология, затем уже следовало научное формирование

* Н. Бельтов, „К вопросу о развитии монистического взгляда на историю".

**К. Каутский, „Материалистическое понимание истории и психологический фактор".

нужд класса, а уже позади, с большим опозданием, шло художественное отражение жизни и борьбы этого класса.

Из отрицания преемственной связи с прошлым не может возникнуть движения вперед. Из ничего только и может быть ничего. Раз ничего не преодолевается, тем самым нет реального процесса, а есть только умозрительное отвлечение. Это — азбука диалектики. „Скептицизм, пришедший к чистому ничто или пустоте, — говорит Гегель, — не может отсюда итти дальше, но должен ожидать, не представится ли ему нечто новое, чтобы ввергнуть и это в ту же бездну. Наоборот, если результат постигается как конкретное отрицание, то вместе с этим возникает новая форма, и в отрицании дается переход, благодаря чему осуществляется движение вперед путем последовательного ряда форм". Отрицать диалектически, значит взять критически весь опыт прошлого, использовать то, что может войти в новую форму и отмести то, что не соответствует новым общественным отношениям. „Нужно, — читаем у Ленина *, — взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем". И еще: — „Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием всех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего ** общества".

Ошибки раннего пролеткульта. „Богдановщина".

То, что мы называем „богдановщиной", в чем был повинен в своем раннем периоде Пролеткульт, и представляет собой непонимание такого порядка вещей. Богданов полагал, что можно построить самодовлеющую пролетарскую культуру чисто организационно — лабораторным порядком. Для этого

* В. Ленин, „Успехи и трудности Советской власти" (речь на митинге в Петрограде в 1919 г.), том XVI.

** В. Ленин, „Задачи союзов молодежи" (речь на третьем съезде комсомола), том XVII.

нужно только, чтобы пролетарское искусство во всем противопоставило себя буржуазному наследию, отмежевавшись от него и творя руками самого пролетариата новое искусство на развалинах старого.

Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Растопчем искусства цветы...

Основным организационным моментом Пролеткульт выставлял положение, что пролетариат должен итти к пролетарской культуре „собственными силами". „Задача строительства пролетарской культуры, — говорил в 1922 году руководитель и идеолог Пролеткульта т. Плетнев*,—может быть разрешена только силами самого пролетариата: учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды". На это ему исчерпывающе отвечал Я. Яковлев: „Плетнев **, мы думаем, признает, что русский рабочий станет еще более „классово-творческим", если он научится грамоте, а тем более, если пройдет курс Московского высшего технического училища. А этого можно добиться, только использовав целиком народного учителя, инженера, профессора".

Другим организационным пунктом создания пролетарской культуры Пролеткульт считал условие, что — „пролетарский художник будет одновременно и художником, и рабочим, пропасть, созданная между первым и вторым в буржуазном обществе исчезнет тогда, когда рабочий выделит из массы своего художника". Дело в том, что учение Богданова считает причиной образования классов не социально-экономический антагонизм, не отношения эксплоатирующего к эксплоатируемому, а основной разрыв трудовой природы человека — разрыв между организатором и исполнителем. Способом механической спайки этого организационного разрыва и должен явиться пролеткультовский художник вне специализации, — „одновременно и художник, и рабочий". В этом месте вышеуказанной статьи Плетнева на полях газеты рукою Ленина была сделана

---

* Статья В. Плетнева, „На идеологическом фронте" в газете „Правда" (1922 г. № 217).

** Статья Я. Яковлева, „О пролетарской культуре и пролеткульте" в „Правде" (1922 г.)

отметка: „Вздор“. В статье „Искусство и рабочий класс“ Богданов говорит: „В машинном производстве впервые происходит срастание основных разрывов трудовой природы. В нем „рабочие руки“ не просто руки, работник не пассивный механический исполнитель. Он подчинен, но он управляет железным рабом — машиной“. Таким образом Богданов думал, что классы можно уничтожить организационно — их может уничтожить пролетариат чрез машинное производство, где исполнитель сольется с организатором. Ту же организационно-механистическую точку зрения ранний Пролеткульт переносил и в область искусства, забывая о диалектике, о движении вперед не чрез идеалистическое огораживание, а чрез реальный процесс преодолений противоречий.

Идеи и история. Не идеология формирует жизнь, а жизнь определяет идеологию. Сама идея постановки того или другого организационного вопроса является лишь следствием созревших для этого материальных предпосылок. Само собой, что раз возникшая идея дальше имеет и свою организующую силу.

„Дело обстоит совсем не так, что только экономическое движение является единственной активной причиной, а остальное является лишь пассивными факторами; нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, которая в конце концов * проявится“. Таким образом — возникшая идея действует, развивает свою силу. Огромного, мощного влияния идей никто отрицать не может. Они двигают историю. „Нет автоматического действия ** экономического положения, люди сами делают свою историю, только делают ее в данной, обусловливающей их действия среде, на *основе оставшихся от прошлого действительных отношений*, между которыми экономические отношения все же оказываются в конечном счете решающими, образуя ту идущую *непрерывно* через прочие отношения *нить*, которая только одна ведет нас к пониманию“. „Не только идеализм, но

* Письмо Энгельса к Шмидту от 27 октября 1890 г.

** Письмо Энгельса к Штаркенбургу от 21 января 1894 г.

и материализм до-марксовский, — говорит Деборин *, — для объяснения исторических явлений обращался к идеологии. Марксизм же впервые сделал предметом материалистического исследования и самые идеологии. Непоследовательность старого материализма состояла не в том, что он „признавал существование идеальных побудительных причин,—пишет Энгельс,—а в том, что он останавливается на них, не стремясь проникнуть дальше, дойти до причин, создавших эти силы". В конечном счете в основе каждой новой идеи лежит экономическая необходимость, которая ее породила и которую она постепенно организовывает до предела. И за этот предел она выйти не может, доколе не продвинутся соответственно то развитие производительных сил и экономика, которые дадут ей новое питание. Прекрасный пример этому приводит Плеханов. „Крестьянин ** вывозит на рынок свои продукты, вовсе не задаваясь целью содействовать возникновению и развитию товарного производства. Но раз товарное производство приобретает силу в данной стране, оно неизбежно влияет на дальнейшую экономическую деятельность нашего крестьянина и ему подобных. Прежде он вывозил на рынок только то, что оказывалось лишним в его хозяйстве. А теперь под влиянием экономических отношений, сложившихся независимо от его сознания и воли, он будет производить только какой-нибудь один род продуктов, скажем, зерновой хлеб... Положим, что наш крестьянин разбогател вследствие развития товарного производства, и у него явились теперь лишние деньжонки, которые он, верный духу нового времени, не прячет в кубышку и не зарывает в землю, а пускает в оборот. Он арендует крупный участок земли у соседнего помещика и нанимает „работников" для его возделывания. Он становится покупщиком чужой рабочей силы, предпринимателем, капиталистом. Это новое для него общественное положение вызывает соответственные изменения в его чувствах и идеях. У нас является, таким образом, новый

* А. Деборин, „Последнее слово ревизионизма". (Сборник „Воинствующий материалист", книга первая, 1924 г.)

** Плеханов, „Обоснование народничества в трудах г-на Воронцова", 1896 г.

„психический тип“, является, просим не забывать этого, под влиянием общественных отношений, возникших независимо от сознания отдельных лиц. Этот новый психический тип будет совершать известные сознательные действия. Действия эти будут иметь известный характер. Чем определяется этот характер?.. Сказать, что он определяется идеями и чувствами нашего крестьянина-предпринимателя, значит не сказать ровно ничего: весь вопрос в том и заключается, отчего предприниматели имеют именно такие, а не другие чувства и идеи. Ну, а на этот вопрос ответить кажется не трудно: деятельность и взгляды предпринимателей определяются общественным положением этого класса“.

„Идеи и категории, — говорит Маркс *, — столь же маловечны, как и выражаемые ими отношения. Они представляют собою исторические и проходящие продукты“.

Таково взаимодействие идеи и экономики. Богдановская же теория ставит это взаимодействие на голову и из „поправок“ к марксизму соскальзывает в чистейший идеализм. „Богданов, — говорит Деборин, — пытается дать нечто вроде всеобщей методологии, которая должна „преодолеть“ материалистическую ** диалектику“. Одной из таких попыток „мировой методологии“ являлась и его механическая, оторванная от исторической конкретности, организационная теория пролетарского искусства.

Сосуществование в борьбе уходящих и наступающих идеологий и взаимное влияние их есть закономерный процесс. Наступающее критически овладевает старым, старое частью входит составным элементом в новое, частью отпадает. Этот процесс создает в живом искусстве огромное множество оттенков. Диалектика социально-классового отбора постепенно перемалывает их и создает основное ведущее к новому синтезу единство.

Искусство, как рефлекторный акт.

Само произведение искусства есть рефлексологически-социальный раздражитель, специфически выражающий идею и органи-

* К. Маркс, „Нищета философии“.

** А. Деборин, предисловие к книге И. Вайнштейна „Организационная теория и диалектический материализм“.

зующий чрез нее наши мысли и эмоции. „Мы окружены, — говорит И. П. Павлов, — массой картин, звуков и т. д., но если они не причиняют нам важного в каком-либо отношении раздражения, то мы относимся к ним безразлично, как будто бы они не существуют“. Как только академик Павлов переходит из области биологии в общественные отношения, он попадает в заколдованный круг и социологию тоже подменяет биологией. Для него внешние раздражители только разрозненные физические факторы, — важные, неважные, более важные, менее важные. Рефлексолог, выкинувший из своего словаря даже слово „психология“, начинает оперировать такими ненаучно-психологическими терминами, как „мы относимся к ним безразлично“, потому что они для нас „не важны“ и т. д. А почему „не важны“? Объективный критерий здесь теряется. Теряется, ибо идеалист Павлов не может понять, что перестали быть раздражителями те произведения искусства, которые уже выпали из круга общественных отношений и определяемого ими художественного вкуса, т.-е. утратили социальную активность, перестали быть орудием социальной связи. Поэтому „важное в каком-либо отношении“ есть—совпадающее с социальным существом эпохи, организующее ее общественные потребности. Что такое эмоция? Это — психическая идея, особая качественная разновидность сознания. Является она действующим рефлексом лишь до тех пор, пока организует нашу психику. А организует она психику, доколе соответствует определенным общественно-классовым отношениям. Как только перестает соответствовать — перестает действовать (по павловской терминологии—становится „безразличной“). Поэтому такие рефлексы очень удачно (хоть, как мы видим, и не до конца осознанно) названы академиком Павловым условными. Обстановка богослужения — она у верующего буржуа вызывает чувство торжественной настроенности, чувство какого-то жуткого трепета пред таинственным, непонятным. Идея бога воспитывается в обстановке условных рефлексов от церковного ритуала, молитвы и пр. У пролетария, выросшего и воспитавшегося в отрицании религии, не тренировавшего своей психики на попах и молебнах, та же обстановка не производит такого

впечатления. Социальная среда, общественная обстановка не создали в нем этих условных рефлексов. Иные условные рефлексы будут и в художественном поведении его. То, что служило раздражителем в буржуазном быту и определялось „красивым“, как соответствовавшее идее социально-классового благополучия, то не всегда будет „красивым“ в глазах пролетариата. При этом само собой разумеется, что мы не можем „организационно“, — как этого хочет Богданов, — отменить чувство старой красоты только потому, что его признавала буржуазия. Это — процесс. Несомненно, что и часть рабочих была заражена в силу воздействия быта даже религиозными предрассудками, но это воздействие чужого классового быта, который должен быть преодолен и будет преодолен. Для классовой идеологии пролетариата в целом церковный ритуал не „раздражитель“, он не вызывает условного рефлекса (или вызывает его в некоторой части рабочих). Но переход одного быта в другой, одной классовой культуры в другую есть, повторяем, медленный процесс преодоления старых навыков и старых отношений в связи с меняющимися производственными отношениями.

Внутриклассовая дифференциация, группировки, борьба.

Однако и класс в целом не монолитен, не стандартен в своей идеологии и психике. Он приходит на арену истории из противоречий породившего класса-предшественника, развивается, достигает зрелости, и разъедаемый собственными противоречиями, умирает. Таким образом внутри класса в первой половине его жизни идет борьба - наступление с наследием прошлого (восходящая линия), а во второй половине борьба-оборона (нисходящая линия) с наступающим в исторической смене классом. Сам класс дифференцируется в своем движении, создает различные группировки, вступающие друг с другом во внутриклассовую борьбу. Само собой — в определенных классовых рамках.

Если порою создается впечатление, что та или иная группировка, ее представители, выступают против своего класса, на самом деле это выступление имеет определенное классовое „от“ и „до“. Леонид Андреев мог писать свой „Царь Голод“, своего „Савву“, где выступал с идеями „социального

жаления“ и отвлеченной справедливости, но стоило вспыхнуть пожару пролетарской революции, чтобы тот же Андреев умирающей рукой по ту сторону революционной баррикады писал пасквили на революцию, вроде его „Дневника сатаны“ и газетных статей. Мы знаем целый ряд писателей, считавшихся оппозиционными буржуазии, но тем не менее не принявших октябрьской революции. Что это значит? Это значит, что они представляли собой одну из группировок буржуазной мысли, отражавшей сдвиги и противоречия внутри класса.

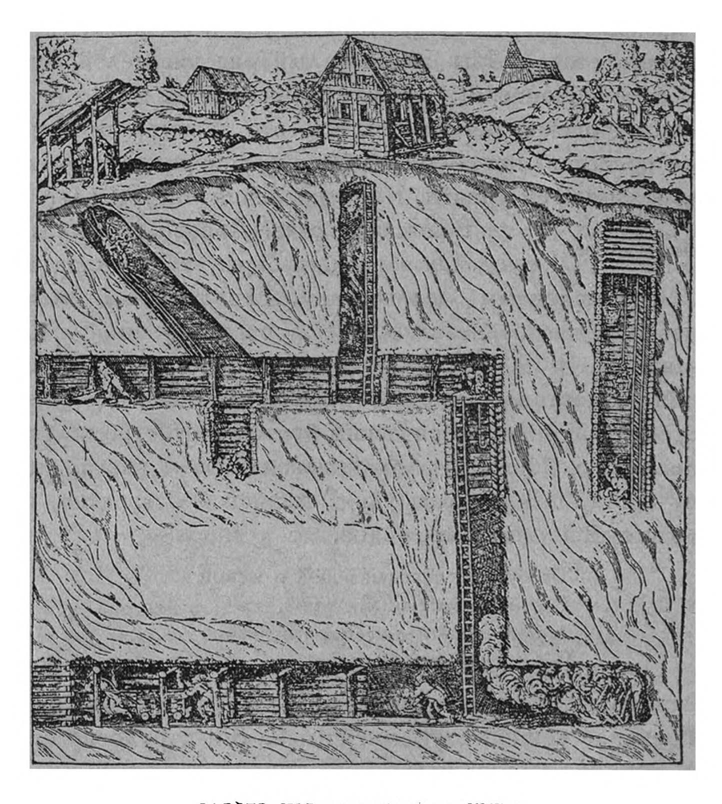
Художник и класс.

Возьмите Блока. Дореволюционный период. Он ненавидит буржуазный уклад жизни с его промышленным делячеством. Его тянет к мечте — „прекрасной даме“, „незнакомке“, в сказочно-символический „балаганчик“. В 1908 году он жалуется, что русской интеллигенции недостает „какого-то высшего начала“. А — „раз его нет, оно заменяется всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного „богоборчества“ декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением — развратом, пьянством, самоубийством всех видов.

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А вот у поэта — всемирный запой
И мало ему конституций,

— презрительно бросает он в 1908 г. в период разгона 2-ой Государственной Думы и созыва 3-й „трудоспособной“ Думы, вскрывая все мерзкое нутро ориентирующегося на эту Думу мещанина. Позднее он умел и общественно осознать эту полосу: „то были времена, — писал он, — когда царская власть достигла, чего хотела; Витте и Дурново скрутили революцию веревкой; Столыпин крепко обмотал эту веревку о свою нервную дворянскую руку... все это продолжалось немного лет, но немногие годы легли на плечи, как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь“. Но куда же тянуло тогда самого поэта? Отпрыск дворянского рода, он провел детство и юность в „благоуханной глуши“ маленькой усадьбы и первым вдохновителем его творческого дара, — по собственному признанию, — был Жуковский. Были это годы дворянской реакции, тяжело подкованного сапога Александра III.

Настроения усадебной лирики создают в контрасте с кипением городского котла, куда окунулся дальше поэт, те противоре-



РАЗРЕЗ РУДНИКА НАЧАЛА XVII В.

чия, которые столь характерны для Блока. С одной стороны он видит из окна соседнюю фабрику:

В соседнем доме окна желты,
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.
И глухо заперты ворота.
А на стене, а на стене
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине.

Я слышу все с моей вершины:
Он медным голосом зовет
Согнуть измученные спины
Внизу собравшийся народ.
Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
И в желтых окнах засмеются,
Что это нищих провели.

Но с другой стороны — тянет ли поэта к познанию необходимости борьбы? Нет. Наблюдая эти противоречия буржуазного строя и ненавидя его, он зовет не вперед, а назад — к „мирам иным“, к тем теперь бесплотно-романтическим грезам, которые были в нем вскормлены патриархальным укладом „благоуханной глуши“ дворянского поместья, с его религиозной настроенностью и идеалистически-рыцарским культом „дамы“. Это сейчас уже обезземеленный, что называется, безлошадный романтизм дворянско-мужиковствующей интеллигенции, фетишизирующей прошлое в отвлечениях и не принимающей ничего от современной суеты городской культуры. Эта ненависть к буржуазному городу, конечно, реакционна. Это ненависть во имя прошлого, а не будущего. Даже реющего над городом аэроплана „душа поэта“ не принимает:

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

Противоречия Блока несет в себе целая группа писателей, связанных корнями своего детства еще с полунатуральным хозяйством оскудевшей усадьбы. Они и революцию приемлют не как движение пролетариата, а как ту же романтическую „правду“ еще кающегося дворянина, как этическую демократию народничества с ее ненавистью к капиталистическому городу и противопоставлением ему „народной правды“ деревни. Эту революционно-крестьянскую идеологию Блок отразил и в своей известной поэме „Двенадцать“, которая заканчивается религиозным аккордом-символом:

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,

И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз
Впереди — Исус Христос.

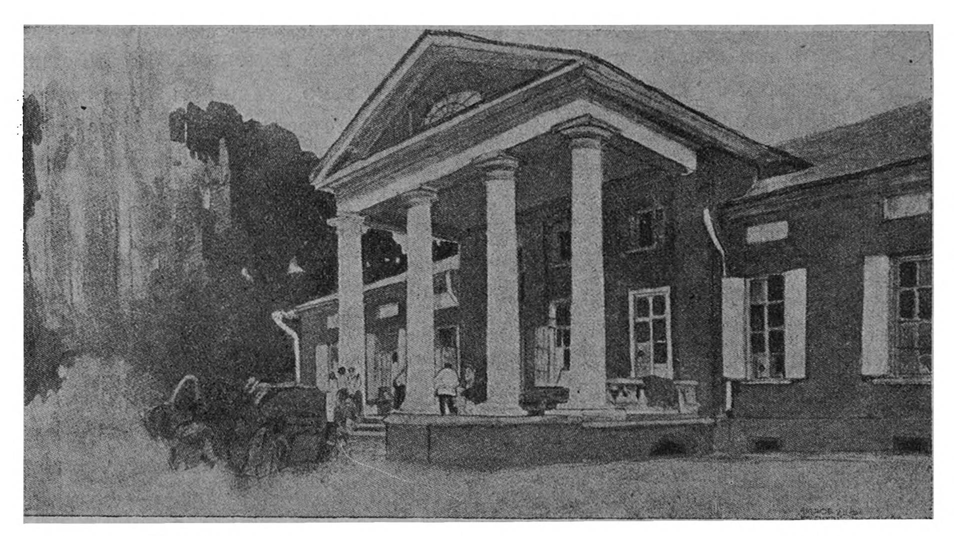
В целом Блок, конечно, порожденье дворянско-буржуазной России — ее противоречий, ее болей. Эти противоречия привели его и к рубежам революции, в которой он продолжает искать свою мистико-патриархальную „мужицкую“ правду. Настоящего Октября, классовой борьбы он не понимал и не принимал, а подменял его своим бунтом и романтическим пафосом.

На примере Блока легко видеть, сколько противоречий развивает классовая борьба, и на флангах классового стыка с прошлым и будущим, и внутри самого господствующего класса, и как велик в масштабах исторических эпох самый размах этих классовых противоречий.

Возьмем другой исторический пример.

В конце XVIII и начале XIX века шла ожесточенная экономическая борьба между Англией и Францией. Россия уже издавна была связана с Англией, куда импортировала из дворянских имений хлеб и сельско-хозяйственное сырье. Россию связывали с Англией не только старинные экономические связи торгового рынка, но и боязнь зарева французской революции, грозившей полуфеодальному строю ее. Кроме того, Англия щедро оплачивала участие России в войнах начала XIX века против Франции всякого рода гарантированными займами и прочими видами подачек и подкупа. Но после того как русские войска в 1805—1806 годах потерпели жестокое поражение и были разбиты французами наголову, Англия от дальнейшего субсидирования царской казны отказалась. Россия вынуждена была заключить в 1807 году Тильзитский мир и участвовать в континентальной блокаде, имевшей целью изолировать Англию от европейских рынков. Тильзитский мир был выгоден молодой русской промышленности, получившей тот внутренний рынок, который до сих пор был монопольно предоставлен английским товарам в ответ на

экспорт русского хлеба в Англию. Но отказ от английского рынка ставил в затруднение феодально-помещичье хозяйство, которое существовало исключительно хлебным экспортом. Здесь, таким образом, создавалось противоречие и борьба между торговым капитализмом натурально-крепостного хозяйства и развивающимся промышленным капитализмом. Промышленный капитализм естественно требовал и политических и финансовых реформ в соотвествии с меняющимися хозяйственными отношениями. Проект этих реформ получил свое выражение в известном „плане государственных преобразований“ секретаря Александра I — Сперанского. Но реакционные дворянские круги, чувствуя что из-под их ног вместе с экономической почвой может уйти и политическая власть, повели решительную атаку и принудили Александра I под угрозой участи Павла I принять их реакционно-охранительную программу, изложенную в поданной царю „Записке о древней и новой России“. Литературным автором этой записки был Карамзин. Записка требовала — отказа от реформы, полной неприкосновенности крепостного права, открытия гаваней для всех иностранных кораблей, в том числе и английских, т. е. нарушения тильзитского мира и возврата к старым хозяйственным формам торгового капитализма за счет промышленного. Александр I уступил, Россия порвала с Францией, а это в результате вызвало так называемую „отечественную войну“, которая в старых патриотических учебниках истории трактовалась, как вероломное нападение, „нашествие“ и т. д., а на самом деле, как видите, была лишь следствием отказа России от тильзитского мира и перехода ее на сторону врагов Франции, поставившего Францию в необходимость защиты своих интересов. Со стороны же России „отечественная война“ была актом защиты дворянских имений и экспорта из них сельско-хозяйственного сырья в Англию. Но закономерного хода вещей в конечном счете нельзя отменить ни политической реакцией ни войной. Само дворянское именье — чтобы выбросить по возможности больше товарного хлеба в связи с новым открытием английских рынков—должно было капитализироваться, приобретать машины, думать о скорейшем обороте, об улучшении и убыстрении транспорта, задумываться



БАРСКИЙ ДОМ ДВОРЯНСКАЯ

над становящимся невыгодным и дорогим крепостным трудом и т. д., т. е. волей-неволей вступало на путь тех отношений, которые вели к промышленному капитализму, к росту городов, к кадрам вольнонаемных рабочих и городской буржуазии. Это вызывало процесс расслоения и в самом дворянстве, как классе, — часть его остается защитником натурально-крепостного хозяйства, другая же часть переходит на позиции новых промышленных отношений. Политически это привело к событиям на Сенатской Площади 14 декабря 1825 года. Декабристы — те же дворяне, но выразители протеста против феодальной реакции и тех условий, которые являлись тормозом росту аграрного капитализма и смежного с ним развития промышленных сил страны. Была ли это идеология, направленная против своего класса? Конечно — нет. Мы видим здесь, таким образом, резкий пример расслоения классовой идеологии даже на политически-враждебные группировки.

И художественная идеология с величаво-спокойных высот и пафоса аристократического классицизма перестраивалась на отражение новых жизненных противоречий. Безмятежный покой „барина“, услаждаемый трагедиями Сумарокова и Княжнина, „Дмитрием Донским“ Озерова, наивно-патриархальными „на-



УСАДЬБА ГЛАВНЫЙ ВЪЕЗД

циональными операми“ вроде „Мельник колдун, обманщик и сват“, „Сбитенщик“ и т. п., начинают беспокоить и другие темы. И в первую голову темы денежного ажиотажа. Не умея, как впоследствии купец, зарабатывать те деньги, которые „счет любят“ и которые буржуазия называет „трудовыми“, дворянин начинает гоняться за легкими „бешеными“ деньгами и создает романтику такой погони. Вспомните „Маскарад“ Лермонтова, „Пиковую Даму“ Пушкина и др. В „Маскараде“ герой его Арбенин — тонкий знаток карточной игры и постоянный посетитель дворянских капищ азарта, игорных притонов. Его друг Казарин весьма откровенно формулирует мировоззрение почуявшего нужду в деньгах „благородного дворянина“:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю
И правила игры я к людям применяю.

Что, как не шулер, с объективной точки зрения, и Арбенин и Казарин, что, как не шулер, Герман в пушкинской „Пиковой Даме“, гоняющийся за тремя картами, чтобы обыграть своих приятелей, что, как не шулер, какой-нибудь Загорецкий в „Горе от ума“. Пусть все это освещено бенгальскими огнями „ро-

мантических страстей", но в переводе на объективный язык реальной оценки фактов трудно назвать возвышенным словом всю эту „арбениаду" и „германиаду", всю эту жалкую „философию" — „что наша жизнь — игра".

Рядом с игроком стоит часто Рок („Рок мечет — я играю") в виде таинственных „неизвестных" в масках и без масок. Прием такого „неизвестного" применен и Лермонтовым в „Маскараде". Весь этот мистицизм и азарт — отражение оскудевающих устоев патриархального довольства, переход экономических связей и определяемой ими идеологии и психики от натурально-крепостного хозяйства к непривычным для дворянина тревогам промышленно-капитализирующейся жизни. Наряду с этим он бьет и в барабаны ура-патриотизма, чувствуя угрозу своей „самодержавной власти". В опере „Жизнь за царя", в драмах вроде „Рука всевышнего отечество спасла" Кукольника дворянин прославляет блага самодержавия и зовет к его охране против „крапивного семени", против наступающего разночинца. Дворянская мысль все больше и больше дифференцируется, создает все больше и больше противоречий и внутриклассовых группировок. Славянофильство и западничество, анархизм и народничество вплоть до „кающегося дворянина" — все это сложная картина внутриклассовой диалектики и классового отцветания. „Если искать, — говорит Луначарский*, — кого выражал Тургенев, то он был выразителем лучшей части дворянства и отражал в себе потребности и запросы передовой тогдашней буржуазии и старался в то же время итти более или менее навстречу разночинцам. Стало быть, он вовсе не был выразителем всего класса дворянства. Но оторвать его от дворян и сказать, что он не выражал дворянства, было бы неправильно, он насквозь пропитан дворянской средой и, когда он описывает эту среду, усадьбу, он достигает наибольшего эффекта". Белинский совершенно справедливо говорит о Пушкине: „Везде видите вы в нем человека, душой и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче—везде видите русского помещика... Он

* А. Луначарский. „История западно-европейских литератур в ее важнейших моментах".

нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности, но принцип класса для него — вечная истина... И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любование... Вспомните описание семейства Лариных во второй главе, особенно портрет самого Ларина... Это было причиной, что в „Онегине“ многое устарело теперь. Но без этого, может быть, и не вышло бы из „Онегина“ такой полной и подробной поэмы русской жизни, такого определенного факта для отрицания мысли, в самом же этом обществе так быстро развивающейся“.

Можно ли игнорировать биографию художника.

Момент биографический в анализе художественного творчества ни в коем случае не может быть игнорируем, несмотря на то, что в исторических рамках он, конечно, подчинен общественному. Художник — сын своего класса, живет в условиях определенной классовой группировки, в ее правовых, бытовых и моральных условиях. Поэтому социологически биография художника всегда классова. Классова она и в том случае, если художник в силу сложившихся обстоятельств жизни перешел за грань своего класса и стал служить своим творчеством другому классу. Такой случай, наоборот, только подчеркивает значение биографических данных для анализа творчества художника, значение его „индивидуального“ бытья для понимания „индивидуальной“ окраски его творчества, поставившей его лицом против своего класса. Одно дело, если бы мы захотели взять биографию художника вне социальной среды, как некую автономно-психологическую категорию. Здесь мы бы совершили грубую ошибку, ибо, как мы уже хорошо знаем, нет общественного человека, нет художественной личности вне зависимости от того общества, в котором она живет. Такой автономно-биографический метод надо, конечно, отвергнуть. Но биографический анализ, как восполняющий, как один из подсобных моментов социологического метода, не только полезен, но даже и необходим. „В деятельности каждого художника, — совершенно правильно говорит Плеханов *, — „есть такие черты этой деятельности, которые,

---

* Г. В. Плеханов „Литературные взгляды Белинского“.

ни мало не изменяя общего исторического характера этой деятельности, придают ей индивидуальный оттенок. Эти черты могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни поэта". Отказываться от этого, значит впадать в чрезвычайно вульгаризованное понимание (вернее — непонимание) роли личности в истории.

Не нужно забывать, что человек, являясь продуктом среды, в то же время влияет на среду и организует ее. В объективных материальных границах производственных отношений и порождаемых ими идей, он двигает и развивает их, т. е. делает историю. „Новые общественные отношения не сразу и не сами возникают на основе новых производственных сил. Это приспособление должно явиться делом людей, результатом борьбы между охранителями и новаторами. Тут-то оказывается широкое поле для личной инициативы. Гениальный общественный деятель раньше и лучше других предвидит те перемены, которые должны совершиться в общественных отношениях. Такая выдающаяся дальновидность ставит его в противоречие со взглядами его сограждан; он может оставаться в меньшинстве до самой своей смерти, но это не помешает ему быть выразителем общего, представителем и указателем предстоящих перемен в общественном устройстве. Вот это-то общее и составляет его силу, которую не отнимут у него ни насмешки, ни оскорбление, ни остракизм,* ни цикута". Во всем этом оказывает таким образом влияние и личная одаренность и сложившиеся условия личной жизни и многое другое, что уяснить можно только из биографических данных и что без них останется темно.

Мы знаем такой факт. Известный актер М. С. Щепкин значился по паспорту — „из вольноотпущенных". Крепостной графини Волькенштейн, он был 1818 году общественной подпиской выкуплен за 8000 рублей. И вот тот же бывший крепостной Щепкин, уже на склоне лет, едет в Лондон „образумлять" эмигранта Герцена. Он советует ему бросить издание революционного „Колокола", который якобы вредит интересам

---

* Г. В. Плеханов. „Литературные взгляды Белинского".

России, уехать на время в Америку, помолчать, и оттуда, „раскаявшись“, вернуться в Россию. Герцен не только не принял совета, но и резко разошелся с Щепкиным, талант которого он высоко ценил. Как можно уяснить себе это противоречие, этот политически реакционный, „барский“ поступок бывшего крепостного, если не знать биографии Щепкина, не знать всех тех обстоятельств его личной жизни, не знать того „бытия“, его службы в императорском театре и близости к дворянским писательским кругам, которое перевоспитало сознание крепостного юноши. Разве тут биографический анализ не составит органического элемента социологического метода?

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СОДЕРЖАНИЕ
ФОРМА
СТИЛЬ

Форма и содержание.

Что важнее — форма или содержание? Так вопроса, конечно, и ставить нельзя. В произведении искусства форма и содержание совершенно неразрывны. Форма есть организация содержания. Доколе есть только содержание, есть только мысль, есть только сюжет, но нет соответствующей им формы, дотоле нет и произведения искусства. Только содержание, организованное в форму определенного материала (слово-движение — на сцене, краска — в живописи, глина, мрамор — в скульптуре, звук — в музыке, слово в литературе и т. п.) дает продукцию искусства. Одна форма без содержания и существовать не может — это метафизическая постановка вопроса. Живой человек, что бы он ни творил, обязательно вкладывает в творимое им какое-то содержание. Само кажущееся автору иной раз нарочитое отсутствие содержания есть уже какая-то постановленная им цель, какое-то содержание, какое-то отношение его к действительности.

Даже так называемое чистое „искусство для искусства", имея своим устремлением любование и игру формы, тем самым уже имеет и свое содержание. Оно — отражение жизни тех социальных группировок, которые заставляют художника скользить по поверхности вещей, по их внешним граням и в этом находить художественное удовлетворение, а значит, преследовать в этом известную идею, известное содержание.

Совершенно правильно анализирует этот момент Плеханов: „Если художники данной страны в данное время, — говорит он, — чуждаются „житейского волнения и битв", а в другое время, наоборот, жадно стремятся к битвам и к неизбежному связанному с ними волнению, то это происходит не от того, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности („должны") в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других — другое".

„Искусство для искусства". Когда оно наступает?

При каких же общественных условиях художник бежит от „житейского волнения"? Когда он проявляет склонность к так называемому „искусству для искусства"? „Склонность к искусству для искусства, — говорит Плеханов *, — возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой". В доказательство Плеханов приводит Пушкина. Было время, когда Пушкин не защищал теорию искусства для искусства. Было время, когда он не избегал битв, а стремился к ним. Так было в эпоху Александра I Тогда он с негодованием восклицал в своей оде „Вольность"

Увы! Куда ни брошу взор, —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправильная власть
В сгущенной мгле предрассуждений и т. д.

А потом его настроение коренным образом изменилось. В эпоху Николая I Пушкин уже усвоил себе теорию искусства для искусства. Чем же была вызвана эта резкая перемена в его настроении? Начало царствования Николая I ознаменовалось событиями 14 декабря, оказавшими огромное влияние как на дальнейший ход общественного развития России, так и на личную судьбу Пушкина. В лице потерпевших поражение декабристов сошли со сцены самые образованные и передовые представители тогдашнего „общества". Наступила полоса тяжелой реакции: „тяжело было жить, — говорит Плеханов, — в таком обществе чуткому и умному человеку..." В письмах Пушкина, относящихся к тому времени, когда написаны были стихотворения „Чернь" и „Поэту", постоянно встречаются жалобы на скуку и пошлость обоих наших ** столиц... В стихотворениях „Чернь" и „Поэт", народ, требующий от поэта, чтобы он своими песнями улучшал общественные нравы, слышит от него презрительную отповедь:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас...

---

* Г. В. Плеханов. „Искусство и общественная жизнь".

** Там же.

И. Иоффе считает, что попытка объяснить возникновение „чистого искусства“, „искусства для искусства“ безнадежным разладом художников с окружающей их общественной средой противоречит истинному положению вещей. „Искусство для искусства, — говорит И. Иоффе*, — продукт не единичных авторских переживаний, а группы, выразителем которой автор является. Это — искусство господствующих социальных групп. Если Пушкин был в разладе с одной частью дворянства, то выражал взгляды другой. Гете, который был в идеальном ладу с господствующим дворянством, выдвигал искусство для искусства, как и Пушкин по тем же причинам Социальные группы, у которых общественная деятельность стоит на первом месте, будет интересовать и волновать все связанное с этой деятельностью“. И действительно, — возьмем такой пример, как Некрасов. Уж большего идеологического разлада с **своим**, дворянским классом и представить себе трудно. А разве Некрасов проповедывал искусство для искусства. Наоборот, его произведения образец гражданского служения:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан...

И наоборот, поэт-дворянин Фет, убежденный крепостник, проповедник розог, предки которого владели половиной Мценского уезда Орловской губернии, находящийся в полном согласии с классовой политикой русского самодержавия — типичный представитель так называемого „искусства для искусства“ — в его лирической безмятежности —

Шопот. Робкое дыханье.
Трели соловья.
Серебро и колыханье.
Сонного ручья...

Немецкий теоретик искусства Фукс тоже считает, что „искусство для искусства“ является продуктом не разлада, а, наоборот, классовой гармонии, классового согласия художника с окружающей средой. „Нет ничего удивительного, — читаем у него, — что принцип „искусство для искусства“ достиг

* И. Иоффе. „Культура и стиль“.

своего наиболее последовательного развития в конце XIX столетия, когда экономическое развитие привело повсюду к ясно выраженной форме буржуазного общественного строя“.

Таким образом, если даже и спорить, что является социальным содержанием „искусства для искусства“, искусства, где художник уходит целиком в „форму“, „технику“, бесспорно во всяком случае и здесь, что нет, не может быть формы без содержания, что самый отход художника к форме есть лишь прием, лишь способ выразить свое общественное содержание.

„Не может быть, — говорит Плеханов, — художественного произведения, лишенного идейного содержания, даже те прозведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею“.

Публицистические периоды искусства.

Возможно и другое. Возможны периоды, когда художники уделяют меньше внимания форме, когда форма находится в пренебрежении и когда центр внимания сосредоточивается на содержании. Это бывает в эпохи общественных потрясений, когда общественная мысль все свое напряжение устремляет на проповедь новых социальных идей, на борьбу с старым содержанием. В такие эпохи искусство становится публицистичным. Ему не до формы, и оно обычно пользует старую форму для того, чтобы сказать новое социально-политическое слово. Искусство таких периодов агитационно в самом непосредственном значении этого термина.

Мы все отлично помним период так называемой агитки в искусстве в первый послеоктябрьский период революции. Она была тогда вполне закономерна. Сделала ли она свое дело? Несомненно. Нужна-ли была? Несомненно. До „формы“ ли тогда было, в этот острый период гражданской войны, решительной схватки с классовым врагом? Ясно, нет, важно было первым делом, что сказать, а не как сказать. Но в дальнейшем, с победой нового содержания, должна начаться борьба и за новую форму, как художественную организацию нового социального содержания. Качество искусства и есть равновесие, органический синтез этих двух нерасчленимых моментов искусства.

Содержание произведения искусства. Содержание произведения искусства сводится к: 1) социально-политической настроенности автора, это — его миросозерцание, или содержание в широком смысле, 2) теме (вопрос, который ставит пред собой художник), 3) идее (как он поставленный им вопрос разрешает), 4) сюжету и 5) фабуле.

О том, что такое содержание художника в широком социально-политическом значении этого термина, мы уже знаем. Знаем и что форма непременно что-нибудь выражает, о чем-нибудь говорит. Когда в 900-х годах импрессионисты сводили всю задачу живописи к игре светотени, к воздушному ощущению красок от внешнего предмета, они на страницах журнала „Мир искусства“ (по заглавию которого получила свое название и сама группа художников) провозглашали, что — „творец должен любить только одну красоту и лишь с ней вести беседу“. Что отражала эта стопроцентная формула „искусства для искусства“? Она отражала содержание пресыщенного эстетизма промышленной буржуазии. И независимо от того или иного сюжета (будь то „усадьба“, „сельский пейзаж“ или что-нибудь другое, будь даже просто беспредметная игра красочного пятна) — этим содержанием проникнуты все картины импрессионистов. Их „беседа с красотой“ получает всегда определенное социально-классовое содержание. Это течение русского европеизированного купечества, устоявшихся капиталистических династий, формулировавших свою эстетику, свои художественные взгляды. Что такое надземное и „беседовавшее лишь с красотой“ искусство для искусства несло в себе определенное политическое содержание, видно хотя бы из того, что основы недавнего народничества повергались идеологами импрессионизма в прах: эстетическая теория Чернышевского определялась „варварской“, социализм — противохудожественным учением; „лапти и сермяги“ передвижников объявлялись вне художественного закона вместе со всем „реалистическим и проповедническим искусством“. Таково было содержание русского импрессионизма.

Понятие темы, — ясно. Это тот вопрос, который ставит пред собой художник. Он его или разрешает в определенном смысле, или только намечает, оставляя решение открытым.

Разрешение темы и есть идея автора. Даже в том случае, когда задача автора чисто проблемная, т. е. сводится лишь к постановке вопроса, к описанию его, идея обычно все же, имеется, поскольку миросозерцание автора, его содержание, не может не отразиться на самой постановке вопроса и соответствующей подаче материала. Уж самый выбор темы есть результат какого-то содержания автора, продукт его мировоззрения.

Таковы, например, романы Золя. Золя считается обоснователем натуралистической школы в искусстве, в частности натуралистического романа. Школа эта возникла под влиянием увлечения естественно-научным материализмом Дарвина его эволюционной теорией. Будучи перенесена в сферу общественных отношений, она темы романов Золя привела к идее эволюционного, культурно-исторического социализма, т. е. того утопического социализма, царствие которого должно наступить не в результате классовой борьбы, а в итоге непрерывного развития, эволюционирования человечества извнутри, его победы над зверем. Для Золя человечество и направляющие его силы — только кусок природы, та же колба химика, внутри которой механически происходят естественно-общественные реакции. Задача художников, — по мнению Золя, — отказаться от своего „я", зарядить колбу известной суммой случаев и положений и, глазами ученого, проанализировать, какая реакция-катастрофа из этого выйдет, не допуская здесь никакой фантазии. Заимствованную у Дарвина биологическую теорию наследственности и приспособляемости видов Золя целиком переносит в художественное творчество и защищает ее в выпущенном им в 1880 г. труде об „экспериментальном романе".

Но поскольку сам Золя по своей общественной настроенности был „просветителем", утопическим социалистом, постольку и самый выбор темы и ее подача, — как ни стремился Золя дать только логику „документов" и натуру, — были неизменно окрашены **содержанием** его общественной личности, его политическим настроением. Взять хотя бы роман „Углекопы". Шахтеры, после ряда картин их труда и мучений, в конце концов все же противопоставлены утопающим роскоши владельцам рудников. Само собой разумеется, что

это не документально-исторический ход вещей, а чисто художественный прием, вмешательство художественного темперамента и художественного „я“ в цепь объективных наблюдений и записей. После описания стачки роман заканчивается не „протоколом“, а пафосно-эмоциональными словами художника: „новая порода людей зарождается там, глубоко под землей; наступит день, созреет жатва, и при ярком блеске солнца явится в мир славное, могучее, обновленное поколение тружеников“.

С ю ж е т представляет собой конкретное раскрытие темы и идеи, рассказ на тему (содержание в узком смысле). Тема может быть повторяема в разных сюжетных обработках, сюжет — обычно неповторяем, индивидуален. Например, тема — отношение полов, а сюжеты и идея — один у Пантелея Романова в „Без черемухи“, другой у Малашкина „Луна справа“, третий у Билль-Белоцерковского „Луна слева“. Та же тема в ином социально-идейном содержании — сюжет Арцыбашевского „Санина“ или „Дух земли“ Ведекинда. Проследивши эти сюжеты хронологически, мы можем дать и художественную социологию вопроса, изменение его содержания в зависимости от менявшихся общественных отношений.

Ф а б у л а — развертывание сюжета в приеме (сказка, психологический роман, детектив, комедия, лирическое стихотворение и т. п.) и действии (порядок и описание событий, так называемая „интрига“ в драме, в кинофильме и т. д.).

Формализм. Что он выражал.

Мы бы не исчерпали вопроса о форме и содержании, если бы не остановились на школе так называемых „формалистов“, которые пытаются оспаривать неотделимость, слитность формы и содержания. Нам не трудно будет доказать, что и самый „формализм“ есть выражение определенного содержания, вне условий которого он не мог возникнуть и развиться.

Формализм подходит к форме фетишистски, как к некоей самосиле, которая, раз возникши, уже сама из себя создает произведение искусства независимо от окружающих условий и влияний среды. В обстановке идеалистического мышления, принимающего художника, как некоторую изолированную психологическую данность, как проявление духа, такая фетиши-

зация формы, ее „непорочное зачатие“ не выпадало из общего строя мышления, не противоречило ему. Если мы заглянем в известный энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона, подытоживавший сумму знаний второй половины XIX века и начала XX, мы найдем там определение истории литературы, как истории только „средств выражения мысли, историю форм“. Это в литературе, где казалось бы момент содержания выпирает резче, чем в каком-либо другом виде искусств! Проф. В. Перетц * в 1914 году утверждал, что задачей литературы вовсе не является познание жизни, так как изображаемая в литературе жизнь есть только фикция, фантазия. А потому историк литературы должен, — на его взгляд, — стоять на формальной точке зрения, его дело — изучение не столько того, что есть в произведении, а того, как оно выражено.

Ранний формализм, отмежевываясь решительно от всякого интереса к моменту общественного содержания в произведениях искусства, ставил вопрос резко. Представителем такой крайней точки зрения явился „Опояз“ — „общество поэтического языка“. В 1919-м году в сборнике „Поэтика“ опоязовцы выдвинули положение — „искусство, как прием“. „В искусстве нет отдельного содержания, — говорит В. Шкловский **, — содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов“. „Форма, — по мнению другого идеолога формализма Крученых, — обусловливает содержание, а не наоборот“. Поскольку у формалистов сама постановка вопроса о форме метафизична, поскольку они берут „форму из себя“, т. е. из ничего, постольку и в своей защите формальной школы они впадают, не могут не впадать, в метафизическое мышление. Философа конца XVIII века Иммануила Канта, одного из обоснователей идеалистической эстетики, формалисты считают своим „крестным отцом“ и очень любят при защите своей точки зрения ссылаться на него. Кант говорил, что прекрасное сводится исключительно к субъективному содержанию ваших ощущений, и никакого другого со-

---

* Проф. В. Н. Перетц, „Из лекций по методологии истории русской литературы“, 1914 г.

** В. Шкловский. „Искусство, как прием“ (в сборнике „Поэтика“).

держания не имеет. Оно нам ничего в окружающем нас не разъясняет, ничего мы чрез него не познаем. „Прекрасно то, — формулировал Кант, — что нравится независимо от смысла“. „В этих словах, — читаем мы у одного из лучших теоретиков формальной школы Жирмунского *, — дается выражение формалистическому учению об искусстве“. „Произведение искусства никакой причинной связи с „жизнью“, ни с „темпераментом“ или „психологией“ не имеет“, — читаем мы у другого теоретика формализма Б. Эйхенбаума **. „Формализм... возражает против простого перенесения социально-экономических проблем в область изучения искусства“. Источником искусства Эйхенбаум считает „творческое сознание“, которое „не только сверхпсихологично, но и сверхлично, хотя от этого не менее, а еще более индивидуально“. Нужно ли объяснять, что это — сверхметафизика: искусство, не зависящее ни от психологии, ни от личности автора и упирающееся в какое-то космическое „творческое сознание“.

Искусство развивается, — утверждает Шкловский ***, — разумом своей техники. Техника романа создала „тип“. Гамлет создан техникой сцены. От того, что вместо самозарождающегося „творческого сознания“ Эйхенбаума у Шкловского значится „разум своей техники“, ничего не меняется. Ну, а „творческое сознание“, а „разум своей техники“ — откуда? Для того, кто не верит в „непорочное зачатие“ искусства — здесь нет выхода.

Методологически можно, конечно, форму рассматривать и отдельно, как часть художественного произведения, но не возводя ее в самостоятельно и независимо ни от чего существующий фактор. Ибо такой формы, не вызванной содержанием, — мы уже это знаем, — объективно не существует. Форма, имея и свои специфически-производственные законы, произрастает из содержания, им обусловлена, и только как таковая подлежит и отдельному исследованию.

---

* В. Жирмунский, „К вопросу о формальном методе“.

** Б. Эйхенбаум. „Вокруг вопроса о формалистах“.

*** В. Шкловский, „Сентиментальное путешествие“.

„Поправки“ неоформалистов.

За последнее время часть русских формалистов склоняется к пересмотру своих крайних позиций и делает уступки в этом направлении. В. Жирмунский рассуждает, например, теперь уже так: „в искусствах предметных или тематических, как живопись, скульптура, поэзия, театральное искусство, оттягченных значением, материал искусства не является специально эстетическим, он обладает вещественным смыслом и связан с практической жизнью. В таких искусствах законы художественной композиции не могут всецело главенствовать, во всяком случае о н и н е я в л я ю т с я е д и н с т в е н н ы м (разрядка моя — Э. Б.) о р г а н и з у ю щ и м принципом в произведении. Так, построение портрета не может всецело определяться композиционным заданием: оно связано с естественным строением человеческого лица, с предметным вещественным смыслом художественного задания: художник не может в угоду формальному композиционному принципу изобразить на лице человека два носа или на туловище две головы“. Но непосредственной зависимости формы от содержания все же Жирмунский, как правило, признать не хочет. Такую функциональную зависимость он допускает только в определенных случаях. Правда, его оговорка уже колеблет всю систему, но Жирмунский, не уступая еще в целом, допускает существование двух параллельных рядов. Один ряд — „духовная культура каждой большой исторической эпохи“, другой — „ее художественный стиль“. „Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно“. Культурное творчество эпохи происходит параллельными сдвигами в обоих рядах. Таким образом связь содержания и формы Жирмунский признает, но взаимодействие, как отношение причины к следствию, отрицает, т.-е. создает двойственную схему параллельных „самозачатий“ содержания и формы. Это, конечно, дальше полного отрицания содержания, которое мы видим у Эйхенбаума, Шкловского и др., но это не колеблет основного формалистского положения „искусство как прием“. Ибо содержание и по компромиссной схеме Жирмунского остается вне этого „приема“.

Что говорят Жирмунский и „нео-формалисты“ своими „поправочками“? Есть, мол, своя закономерность формы — это область искусствоведа, и есть своя закономерность „духовной культуры каждой эпохи“ — это область социолога. Обе эти области параллельны и живут по-добрососедски. Но у каждой своя квартира. Можно зайти, поговорить, посоветоваться, но с тем, чтобы потом разойтись, не мешать друг другу.

Формальный анализ.

Формальный анализ нами нисколько не отрицается, но лишь как органическая часть единого социологического метода. „Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного (а следовательно, и художественного вообще — Э. Б.) произведения, — пишет Плеханов *, — критика изменяет собственной своей природе, если не понимает, что дело не может ограничиваться нахождением этого эквивалента и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а напротив, настежь раскрывать их перед ней. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть оценка эстетических достоинств разбираемого произведения. Если бы критик-материалист отказался от такой оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквивалент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непонимание той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться. Особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается. Общественное же настроение всякой данной эпохи всегда обусловливается свойственными ей общественными отношениями. Это как нельзя лучше показывает вся история искусства... Вот почему определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором

* Г. В. Плеханов „За 20 лет“, предисловие к 3-му изданию.

акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение".

За оценкой идеи художественного произведения, за всесторонним раскрытием его содержания должен следовать формальный анализ. Поверхностно утверждать, — совершенно верно замечает Луначарский*, — „что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его; она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, падает водопадами, поворачивает направо и налево, даже круто загибает назад, но как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водой... Не только внешние причины определяют движение воды, но и гидравлические свойства самой воды. Так и в области художественного творчества, помимо каузальных (внешне-причинных — Э. Б.) факторов, действует своя вынужденная логика, свои законы". Это совершенно верно. В рамках общественной закономерности явлений искусства самая форма, самый прием в искусстве имеет свою производственную логику, свою закономерность. И вот тут-то можно и должно использовать формальный анализ, как таковой, и многое из трудов формалистов, помня, что форму нельзя ни понять, ни изучить, отрывая ее от содержания.

„Существенным для искусства, — говорит Бухарин**, — является эмоциональный характер материала... Если бы формалисты выдвинули этот элемент, — а конструктивный признак искусства с этим элементом совпадает, — то совершенно естественно, сейчас же дается его зависимость от другого рода явлений, от общественной психологии, от общественной идеологии, от чего искусство нельзя оторвать, это совершенно ясно видимо... По настоящему диалектическое понимание такого явления, как искусство, есть понимание его жизненной функции.

* А. В. Луначарский, „Основы позитивной эстетики".

** Н. И. Бухарин, „О формальном методе в искусстве", „Красная Новь" № 3 за 192 г.

Те, кто не понимает жизненной функции какого-нибудь явления, обязательно схоластики, фетишисты и метафизики. Вы можете выделить какое угодно явление из общественной жизни, какой угодно кусок или ряд, но если в этом куске, в этом явлении или комплексе явлений вы не увидите его жизненной функции, т.-е. если вы не будете рассматривать его, как некоторую органическую часть общественного целого, если не будете рассматривать его с точки зрения функции этого общественного целого, то вы никогда этих явлений не поймете". В этом по существу и разница между подходом к форме „формалиста" и марксиста. Формалист фетишизирует форму и создает таким образом схоластическую, метафизическую теорию „чистой формы", „формы ради формы". Луначарский считает, что формализм „сейчас это живучий остаток старого... вокруг которого ведется оборона буржуазно-европейски мыслящей интеллигенции". Буржуазно-идеалистическая мысль не имеет возможности разрешить вопрос происхождения формы и потому отметает его, прибегая вместо научного объяснения к догматическому утверждению „самоданности" формы. „Форма, — говорит Гаузенштейн, — не только по субъективному акту выбора содержания для нее, но и объективно по своим внешним признакам относится к материальным явлениям известной культурной эпохи, является достоянием этой эпохи, непосредственно ею обусловленной. Искусство эпохи достигает своей вершины и завершения тогда, когда оно наиболее выразительно передало содержание эпохи в специфическом, свойственном искусству, формальном эквиваленте". Сумма обобщенных приемов художественного выражения эпохи, ее господствующего класса, является стилем эпохи.

Стиль. Стиль в широком понимании есть, как совершенно верно определяет Бухарин, „не только внешняя форма, но и определенное содержание". На историческом отдалении оба эти момента часто сливаются до нераздельности. Например, говоря о стиле средневековой живописи, мы непременно представляем себе и ее содержание — говорим о ней, как о религиозной живописи. Говоря о французской классической трагедии (Корнель, Расин), мы точно также мыслим сразу и ее содержание, ее коро-

левско-мифологические или любовно-пасторальные темы, и внешность всех этих маркизов, пастушков и пастушек, пудреные парики, фижмы и т. д. Но обычно, под стилем принято разуметь стиль формы, стиль выражения, стиль внешних приемов. Об этом стиле будем говорить и мы, помня всегда, что он представляет собой обобщенное выражение содержания своей эпохи. Он, — социально-закономерен, историческая категория, обусловленная зависимостью от общественных отношений. Поэтому в разных странах при наличии сходства общественных отношений, классовых связей, определяющих социально-политический строй, появляется, — независимо от этнографической и географической разницы этих стран, — один и тот же стиль. Мы уже знаем, что тут не приходится говорить о голом заимствовании, что заимствование возможно только при наличии указанных признаков.

Возьмем хотя бы — футуризм.

Футуризм, как стиль капиталистического города, разрабатывает эстетику быстроты. Но разрабатывает в плане воспевания ее классово-буржуазной службы. Он не видит социальной диалектики этой „быстроты", за восторгом американизированного „машинизма" не видит человека дальше владельца и пассажира роскошного автомобиля или собственника фордизированной индустрии. Может ли этот стиль быть характерным для полудеревенской, скажем, Черногории, может ли она заимствовать его. Само собой — нет. А вот Германия — да, Россия до известной степени могла. Мог ли этот стиль при всем его увлечении индустриальными ритмами, — но при его социальной окраске в цвета человеконенавистничества привиться в СССР. Само собой — нет. Мы видели, как революция в первые годы быстро преодолевает его набеги. И как он сам быстро в условиях наших общественно-классовых связей трансформируется. Сначала в революционно-попутническую организацию „Леф'а". Леф старается прощупать линию стыка между вопросами политики, экономики, техники и искусства. Но и для Леф'а остается характерным его механистическое увлечение принципами „машинизма". За „изобретательной техникой обработки материала искусства" он часто не видит самого искусства, за „производственным принципом" не видит

живой эмоции живого человека. „Нет, например,—по мнению одного из идеологов „Леф'а" В. Перцова *,— принципиальной разницы между воздействием, рассчитанным на непосредственный практический эффект (объявление, прейс-курант и т. п.) и воздействием так называемой художественной вещи — стихотворения или поэмы". Футуризм был для известных групп эмоционален, поскольку он в своем человеконенавистничестве отражал классовый эгоизм крупно-капиталистической буржуазии. Утеряв в наших условиях эту классовую почву, но сохранив соответствующие ей принципы механистического мировоззрения, „Леф" стал художественно пустым, утратил эмоциональность материала. Теперь и „Леф" претерпевает жестокий кризис. Еще недавно вдохновитель и организатор его Маяковский декламировал:

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована.
Но поэзия
пресловочнейшая штуковина:
Существует
и ни в зуб ногой.

Теперь Маяковский вышел из Леф'а и говорит о возврате к лирике и поэме. В целом это вполне закономерный распад, распыление стиля (в данном случае футуризма), лишившегося своего социального питания.

Стиль жизнеспособен только тогда, когда окружающая среда, — в целом и в части, — находит в нем свое содержание и когда он классово организует ее. Все это совершается, конечно, в процессе сложной борьбы. Старые уходящие (эпигонствующие) стили продолжают защищаться и приспособляться, доколе есть к этому возможность.

Стиль не аполитичен.

Но если содержание определяет стиль, то и, обратно, стиль, как выражение определенного содержания, не нейтрален, не аполитичен, и в свою очередь влияет на содержание. Поэтому приспособление старого стиля к новому содержанию может

---

* В. Перцов, „За новое искусство".

характеризовать только первые стадии общественно-кризисных или революционных эпох, пока форма не поспевает за новым содержанием, пока не образуются начальные моменты нового художественного стиля.

Великий художник французской революции и член конвента Давид пользовал для своих революционных сюжетов формы французского классического стиля конца XVIII века, т. е. формы классово чуждого дворянского стиля. „Но, — говорит Плеханов *, — придя к своей цели, французская буржуазия перестала увлекаться древними республиканскими героями и потому классицизм представляется ей тогда в совершенно другом свете. Он стал казаться ей холодным, полным условности. И он в самом деле сделался таким... У него осталась совокупность внешних приемов художественного творчества, ни для чего теперь ненужная, странная, неудобная, не соответствовавшая новым стремлениям и вкусам, порожденным новыми общественными отношениями. Изображение древних богов и героев сделалось теперь занятием, достойным лишь старых педантов, и очень естественно, что молодое поколение художников не видело в этом занятии ничего привлекательного... Ход идей неудержимо изменяется изменившимся ходом вещей“.

Или возьмем театральное амплуа, как элемент сценического стиля. Они не выдуманы, не высижены. Их диктовала жизнь. Они слагались в процессе отложения типичнейших черт драматического материала и сценических приемов. Чрез них стоявший у руля жизни класс строил свой театр. Уходил класс с арены истории, и постепенно уходили и созданные им театральные амплуа. Например, амплуа французской классической трагедии — короли, наперсники, наперсницы, вестники и др. с их величавостью и напыщенной декламацией. Они стали постепенно исчезать с исчезновением своих хозяев — дворянства, аристократии, с переходом власти к французскому буржуа, к третьему сословию. „И возможно ли, — спрашивает Брюнетьер в своей книге „Эпохи французского театра“, — чтобы, располагая такими средствами пропаганды и влияния,

* Г. В. Плеханов, „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии“.

каким служит театр, буржуазия не воспользовалась им? Возможно ли было, чтобы эта уже торжествующая буржуазия помирилась с постоянным представлением на сцене императоров и королей и чтобы она, если можно так выразиться, не воспользовалась сбережениями, чтобы заказать свой портрет". Дело в том, что такой портрет, — т. е. по существу социальный заказ на новый сценический стиль, — создается не сразу. Он достаточно сложный и достаточно медленный процесс. Некоторое время (и время весьма продолжительное) пришлось еще привлекать классически-дворянскую форму, приспособив ее на службу новому содержанию. Постепенно эта форма становилась все более неприемлемой, в части своих приемов отпадая, в другой части — трансформируясь, и сочетаясь с новыми приемами, превращалась в новый театральный стиль буржуазии с совершенно иными сценическими амплуа, носителями иной героики, иной морали, иной драмы, иной сценической техники.

Остались ли на сцене русского буржуазного театра следы сценических амплуа дворянского театра XVIII и начала XIX века? Куда делись такие амплуа, как — слуга первый, слуга второй, роли петиметров и т. п.? Они на русской придворной и помещичье-крепостной сценах те же маски французской классической драмы и комедии. Они — сценический стиль, как художественная организация того же дворянского быта, где прикрепленный к господину „слуга" играл „большую роль" и в жизни. Амплуа „первого слуги" мы имеем еще у Гоголя в „Ревизоре" (Осип). Это — центральные, ведущие роли. С падением крепостного права, „натуральный" слуга заменяется слугой наемным и превращается в сценическом стиле из первого персонажа в выходную роль „лакея".

Заимствования у исчезнувших эпох.

Такое использование стиля возможно даже вне исторической смежности эпох. Иногда наблюдается заимствование у давно исчезнувших эпох, но имеющих некоторое родство с переживаемой эпохой. Таково, например, обращение Ренессанса (Эпохи Возрождения) к античным греко-римским образцам. Экономически эпоха Ренессанса есть эпоха развития торгового капитализма и связанного с ним освобождения чело-

веческой личности от вериг средневекового богословского мировоззрения с его аскетическим идеалом „умерщвления плоти“ на земле во имя небесного спасения. И Ренессансу вполне естественно было обратиться через мрачную голову средневековья к жизнерадостному искусству древней Греции. Средневековая духовная драма превращается к этому времени в оперу. „Главной причиной, приведшей к возникновению оперы, — читаем у Кречмара *, — было стремление придать театру того времени дух античности. Ренессанс, борясь с церковью и схоластикой, не мог не придти к мысли о подчинении сцены, которая при известных обстоятельствах может быть важнее кафедры, своему господству. Попытки вытеснить духовную драму при помощи светской начинаются в Италии уже в XV веке; они вскоре приводят к подражанию греческим и римским театральным представлениям. Все эти подражания не могли идти ни в какое сравнение с образцами. Тогда стали искать причину превосходства античной греческой драмы в том, что она была положена целиком на музыку, в том, что она была музыкальной драмой. Усилившееся рвение к драматизации проявило себя в том, что были положены на музыку пьесы, предназначенные для театра, сначала небольшие, именно, так называемые интермедии. Интермедии, или интермеции, служили в истории искусства XV и XVI века примерно той же цели, как в настоящее время музыка для антрактов... Сюда относятся аллегории, шествия, маскарады, живые картины, танцы на подобие балетов и игр, а особенно часто арлекинады и фарсы. Интермедии последнего рода напоминают игры сатиров в древне-греческой драме и предвещают позднейшую итальянскую оперу-буфф“.

Первые оперы не имели своего родового обозначения, а назывались drama in musica (драма с музыкой). Термин „опера“ возникает в Венеции в 1639 году, им было обозначено драматическое произведение Кавалли „Le nozze di Teti“.

Смена стилей. Конечно, смена стилей происходит диалектически Она не может быть построена на голом отрицании преемственности, а строится на кри-

* Герман Кречмар, „История оперы“.

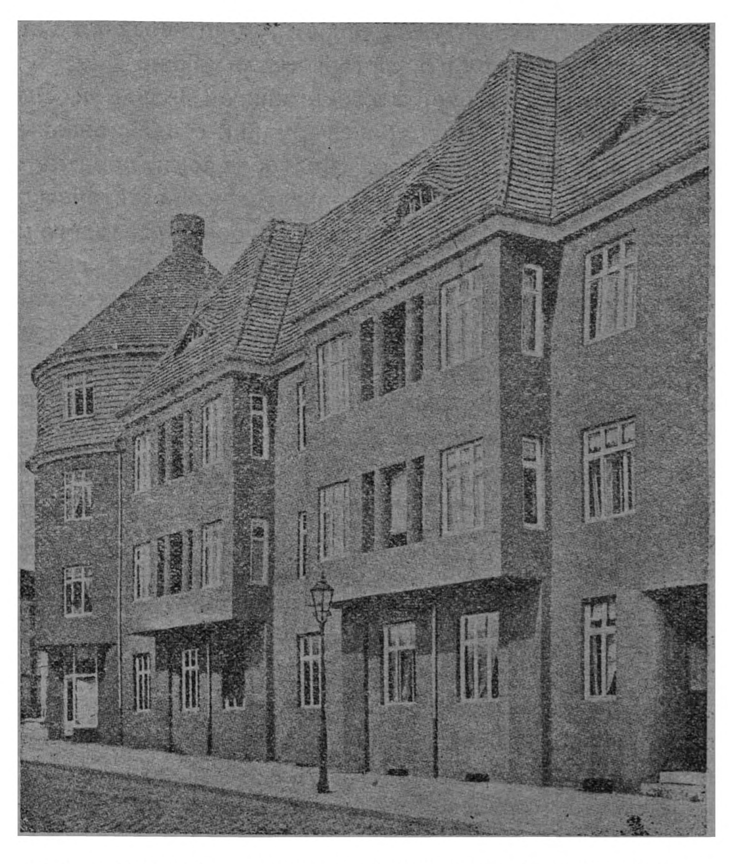
тическом усвоении и преодолении наследия. Из старого стиля некоторые элементы его, некоторые формообразования и приемы, сохраняющие еще свою эмоциональность, либо целиком, либо трансформируясь, продолжают жить. Переплетаясь с новыми организующимися приемами и формами до момента относительной устойчивости, они создают новый синтез, новое качество, новый стиль эпохи.

Архитектор Гинзбург в своей книге „Стиль и Эпоха" дает широкий анализ такой трансформации стилей, анализируя роль машины в этом процессе. Долгое время понятие „машина" принималось как нечто противустоящее „эстетическому". Машина была апофеозом пошлости и грубости реального мира, от которого искусство уходило. Сама машина или связанное с ней инженерное сооружение было антитезой по отношению к произведению искусства. В первичный период развития железнодорожного строительства воспевалась, например, сентиментальная тоска по идиллическим поездкам на почтовых, перекладных. Архитектурный ансамбль городских улиц считался испорченным при соприкосновении с суровыми конструктивными силуэтами промышленных зданий. И художник, как вершитель жизни, не прочь был бы приостановить „нашествие машины".

Это течение породило даже утопическую критику капиталистического строя с эстетической точки зрения. Само собой разумеется, что это была такого же рода критика, как, скажем, толстовское отрицание культуры. Это была критика капитализма реакционная, задопятная, не принимавшая капиталистической культуры и техницизма и отрицавшая их во имя патриархальных отношений и ремесленно-кустарнического способа производства.

Такую точку зрения развивал известный английский критик Рескин. Он уверял, что в условиях машинного производства, в „смертном грехе" которого он „обвинял" буржуазный строй, невозможно развитие искусства. „Города, — говорил Рескин, — представляют из себя просто скопление товарных складов, магазинов, контор, где люди не живут, а только работают, где здание нужно только для того, чтобы в нем расставить машины, где улицы служат не местом для прогулки

счастливых людей, а каналами для спуска измученной черни". Патриархально-эстетическая, классово-аристократическая поэзия противопоставляла „уродство" фабричного города „красоте" пейзажа помещичьей усадьбы. „Увы, и эти пейзажи, —

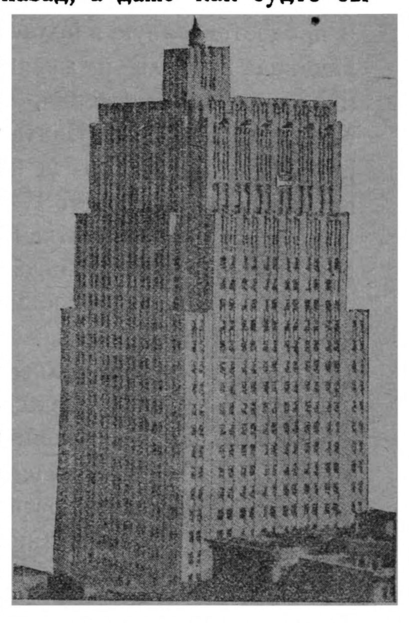


АРХ. С. РЮТШИ ГОРОДСКОЙ ДОМ КОНЦА ПРОШЛОГО ВЕКА

плакался Рескин, — убивает железная дорога с ее шумом, копотью и т. д." Вполне последовательно с такой точки зрения Рескин отрицал и демократическое равенство людей и звал к патриархальному подчинению. Высшим счастьем человека — по его мнению — это зависеть „от возможно большего числа благородных лиц и в свою очередь повелевать возможно

большим числом подчиненных людей. В такой обстановке люди вновь обретут чувство красоты, убитое машиной".

С подобной же эстетической критикой машины выступал и представитель мелко-буржуазного утопического социализма известный английский художественный критик В. Моррис. Он не зовет столь откровенно назад, а даже как будто бы вперед, не приемлет патриархальных тенденций Рескина, но объективно делает то же самое дело, объективно тянет назад — к прошлому, к старине. Моррис рисует пагубное влияние капиталистических отношений на искусство и советует рабочему покинуть фабрику и приобщиться к подлинно-народному искусству средних веков, брать пример с средневекового ремесленника, который был воистину „художником". Для этого надо остановить фабричные трубы, закоптившие всякое представление о красоте, и создать условия, которые бы дали возможность эстетически севершенствоваться и связать „свою жизнь с жизнью вселенной".



АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА
НЕБОСКРЕБ В САН-ФРАНЦИСКО

Что представляет из себя „идеология" Морриса? Типичный „бунт" мелкого буржуа, мелкого хозяйчика, который боится конкурренции крупно-капиталистического города и зовет назад к цехам ремесленников.

Нужно ли объяснять, что такая эстетическая критика капитализма Морриса по существу не отличается ничем от Рескина — и та и другая ни в какой мере капитализму не опасны, ни „эстетический социализм" одного, ни „эстетический феодализм" другого. Оба вместе, в корне — общественно-реакционный бунт патриархально-усадебной и мелкобуржуазной романтики против техницизма и промышленного города.

На закономерное развитие социологического процесса этот пустой протест изощренных эстетов повлиять, конечно, не мог. Машина продолжала свое завоевательное наступление. Она стала проникать во все поры нашего быта, нашей жизни, и стала менять наши эстетические эмоции. Она проникла в виде аэропланов и цепелинов даже в нетронутую до того и предоставленную в полное владение поэтов небесную лазурь. Машина вызвала к жизни фабрику, которая ее объемлет, инженерные сооружения, которые являются ее следствием. Может ли это не отразиться на стиле города? Конечно, нет. Может ли не отразиться на психике жителя города, а следовательно, и художника? Конечно, не может, должна отразиться. Может ли не измениться отношение художника к машине? Конечно, должно измениться.

В этих взаимоотношениях, в развитии влияния машины на художника, можно наметить приблизительно три периода. „Сначала — период полный неприязни и эстетического отрицания новых проявлений жизни, относящийся ко времени появления первых машин и инженерных сооружений, когда художник, если и прикасался к ним, то лишь с тем, чтобы уловками своего мастерства декорировать, скрыть, замаскировать новый облик жизни. Период, когда фабрики строили в „ампирах“, великолепные мостовые фермы одевались в „ренессансы“. Второй период — уже незадолго до войны, когда машина и рожденный ею новый быт потребовали к себе большего внимания, когда почувствовалась значимость этой новой жизни. Деятельность архитекторов в этот новый период разбилась на две части: уже нехватало мужества искажать инженерный облик промышленных сооружений традиционными формами, но зато в области архитектуры общественной и жилой зодчий вознаграждал себя за эти „лишения“. Появилось множество прекрасных мостов, фабрик и всевозможных машин, независимых еще от „искусства“, но их совершенство уже „чувствовалось“ многими. Прекрасная машина стала возбуждать удивление, в котором внимательный анализ увидел бы черты, достаточно далекие от прежней враждебности. И, наконец, теперь, после того как война и революция сделали нас более зрячими, когда переоценка старых ценностей

сделалась обыденным явлением, мы вступили в третий период, когда роль машины в нашей жизни стала иной. Мы — накануне уже отчетливо сложившегося формопонимания, когда эта раздвоенность второго периода должна постепенно исчезнуть... Каковы бы ни были те или другие традиционно-индивидуальные вкусы художника, жизнь* заставит раньше или позже электрофицировать даже деревню, снабжать ее множеством всяких машин, испещрить ее тихие равнины тракторами, затмить ее горизонты элеваторами... Это должно быть — непреложно... И тут, строя даже деревню, у нас больше оснований равняться по пока еще несуществующему, но неизбежному в грядущем ансамблю, нежели по какому-либо стилю XVIII столетия".

Перерождение и переработка старых стилей.

Иногда исторические стили, в целом уже отжившие, продолжают еще частично развивать силу инерции в отдельных наиболее ярких выражениях своих. Этому обычно сопутствует некоторое перерождение, когда в эмоционально доходящее еще до нашего сознания произведение искусства (или ряд их) мы вкладываем совершенно иное содержание, чем то, которым оно было порождено. Очень убедительный пример с Моцартом приводит Иоффе**. Часть его произведений мы находим и в современных концертных программах. То ли самое содержание мы вкладываем в его музыку, что и современные ему слушатели? Конечно — нет. „Он им казался последним словом страстности, огненности и смелости в области музыкального изображения настроений; они находили у него взрывы жгучей страсти, суровой борьбы, горького отчаяния. Но лишь в социальной среде, исключающей резкие телесные и душевные движения, так могут ощущаться стройный ритм и певучесть Моцарта; лишь здесь он может казаться предельным выражением выразимого в музыкальном искусстве". А нам, — не только после Бетховена и Вагнера, но и на фоне всей культуры современного города, — Моцарт кажется, наоборот, нежно-лирическим, без всяких следов борьбы и трагизма.

---

* М. Я. Гинзбург, „Стиль и эпоха".

** И. Иоффе, „Культура и стиль".

А разве „Борис Годунов“ Мусоргского в редакции Римского-Корсакова только технически отредактирован? Само собой — нет. Эта техническая редакция перевела и содержание оперы из народнической идеологии Мусоргского (70-е годы) в типичный психологический индивидуализм середины 90-х годов, уничтожила ее народнически-политические акценты и дала „народ“, как импрессионистский декоративно-росписной фон „святой Руси“. Традиционное исполнение роли Бориса по Шаляпину окончательно закрепило за „редакцией“ Римского-Корсакова толкование оперы, как драмы личной совести Бориса с перенесением сообразно этому в конец оперы и сцены смерти Бориса. И совершенно прав Игорь Глебов *, когда формулирует этот процесс приспособления иного стиля так: „когда политическая и общественная реакция 80-х 90-х годов окончательно уничтожила „завоевания“ 60-х годов и когда интерес ко всему личному подавил чувство общественности, опера Мусоргского приняла характерный облик 90-х годов“. Только теперь с изданием Музсектором Госиздата полного клавира „Бориса Годунова“ восстановлен подлинный Мусоргский (между прочим, и гораздо более близкий современному зрителю и слушателю, чем национально-стилизованная „редакция“ Римского-Корсакова).

В окружающей нас живой действительности мы видим и ощущаем дифференциацию общественных настроений как в классовой борьбе, так и во внутриклассовых группировках, видим и ощущаем их влияние на искусство, т. е. наблюдаем самый процесс борьбы за овладение художественным стилем. В исторической перспективе нам этот процесс представляется более схематичным, более уплотненным. Бывшее когда-то живым его „количество“, его живую борьбу мы сводим социологически к известным отстоявшимся „качествам“, к известным широким художественно-стилевым обобщениям, предоставляя историку детализировать, восстанавливать и реконструировать исторические детали этого социологического процесса.

---

* Игорь Глебов, „Борис Годунов“ и его редакция в свете социологической проблемы“.

Стили органические и критические.

Исторические стили, отражающие эпохи социально-классовой устойчивости и наиболее ярко выражающие их психику, можно назвать стилями органическими, а стили эпох обостренной борьбы и ломки — стилями критическими, стилями переходными между двумя органическими стилями. Например, если классицизм является органическим стилем дворянства, как господствующего класса, и его эпохи, а натурализм — органическим стилем эпохи промышленной буржуазии, то романтизм — критический стиль, переходный от классицизма к натурализму. Французская классическая трагедия целиком отражает и утверждает аристократическую обстановку монархии Людовика XIV с ее величавой пышностью и утонченным сластолюбием. Ее спектакли „великолепны", богаты, но не знают еще ни историзма, ни изобразительного правдоподобия, не знают еще „психологии". Эти моменты наметятся только в романтизме, стиле критическом по отношению к классицизму, и получат полное развитие только у буржуазии, в буржуазном искусстве с его натурализмом, исторически-бытовым и психологическим. Для классика конь — та бронзовая квадрига (четверка), которая в застывших позах впряжена в колесницу Аполлона над колоннадой Большого Театра в Москве. Это — типично классический стиль. Для романтика конь — уже горячий взмыленный участник авантюрно-сюжетной интриги или живописный темпераментный скакун под живым всадником. А в натурализме это уж будет — „лошадь как лошадь", изображение одного из видов живого транспорта, будь то убогая ли лошаденка крестьянина, упитанный ли рысак купеческого выезда. Возьмем Пушкина, — как представитель критически-переходной эпохи он носит и все признаки ее. Одной своей стороной он еще и в приемах, и в языке под несомненным влиянием классицизма. Сравните хотя бы две строки из „Памятника" Державина и пушкинского „Я памятник себе воздвиг".

У Державина:

Всяк будет помнить то в парадах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал...

У Пушкина:

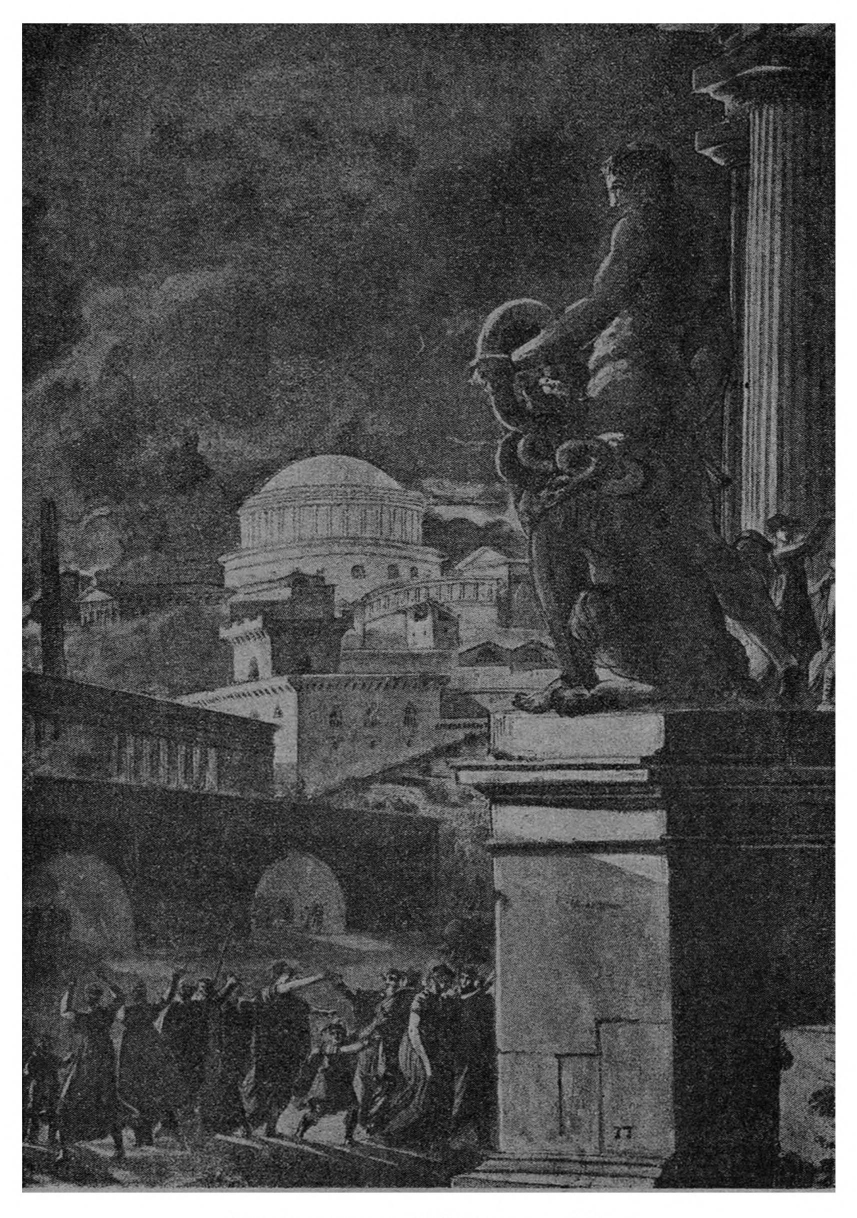
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И позовет меня всяк сущий в ней язык...

Сходство чрезвычайно велико, и сходство чисто стилевое. Скажем, такое выражение, как „всяк сущий в ней язык“ — это оборот целиком классического, державинского синтаксиса. С другой стороны, возьмите поэмы Пушкина, тут уже и самый жанр и манера письма целиком в романтизме. Хотя бы пролог к „Руслан и Людмиле“:

У Лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.
Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит и т. д.

Или „Борис Годунов“ Пушкина, — мы видим в нем определенную линию преодоления классической трагедии. „Трагедия наша, — пишет Пушкин в статье „О драме“, — образованная по примеру трагедии Расина, может ли отказаться от аристократических своих привычек, от своего разговора, размеренного и важного и напыщенно благопристойного? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия? Как ей обойтись без правил, к которым она привыкла? Где, у кого ей выучиться наречью, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца?“ Но можно ли сказать, что этот „рецепт“ выполнен Пушкиным в „Борисе Годунове“, что „Борис Годунов“ — „романтическая драма“? Нет.

В классической трагедии вопросу семьи и женщине не уделялось места — ее заменяла героическая „любовница“, величественная Федра. У романтиков сюжеты семьи и женщины получают видное место с тем, чтобы в буржуазном искусстве занять господствующую долю всех сюжетов. С романтизмом на арену искусства выходит женщина-писательница,



Классика конца XVIII, начала XIX в.

Т. ДЕ-ТОМОН — ПОЖАР В РИМЕ

ставящая ряд тем, дающих в будущем содержание так называемому „женскому вопросу“? Таким образом мы видим, почему романтизм стиль критический, почему он переходный от органического стиля дворянского классицизма к органическому стилю буржуазного натурализма.

ГЛАВА ПЯТАЯ

СТИЛИ БУРЖУАЗНОГО ИСКУССТВА

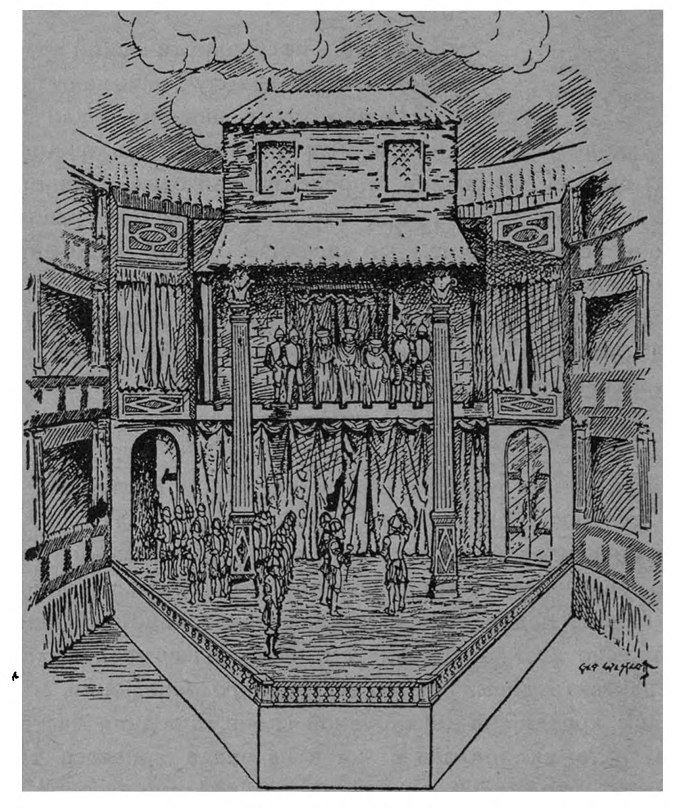
*

О термине „реализм“.

Обычно натуралистический стиль, натуралистическую школу называют реализмом. Научно это неверно, или верно лишь условно. Дело в том, что реализм есть философско-диалектическая категория, определяющая стиль данного времени, данного класса, как его историческую реальность. Но это вовсе не значит, что реализм наших дней есть единый и непогрешимый реализм, по отношению к которому стили всех эпох и времен не были реалистическими. Употребляя термин „реализм“, „реалистическое искусство“, мы должны договориться, что употребляем его условно, как обозначение конкретно нашего натуралистического представления о реализме.

Имеет ли что-нибудь общее спектакль театра Шекспира конца XVI века с спектаклем Художественного Театра? Решительно ничего, начиная хотя бы с того, что основного момента нашего реализма — картинной изобразительности, исторического соответствия, психологически-повествовательной логики театр Шекспира не знал, и кончая тем, что разыгрывал шекспировский спектакль днем, без искусственного освещения, в театре лишенном кровли, на двухярусной сцене, передняя часть которой на треть вклинялась в зал и не знала занавеса. Но значит ли это, что такой спектакль, такой сценический стиль, не был художественным реализмом своего времени? Конечно, был. Только это — реализм иной эпохи, реализм шекспировского театра, реализм иной театральной системы, ничем не похожий на реализм нашего театра, на архитектонику нашего спектакля. С другой стороны мы видим, как традиционное содержание понятия натуралистического реализма видоизменяется в обстановке наших дней. Ему повелевает, диктует индустриальная эпоха и революция. Новый человек в новой системе хозяйственных связей создаст новый реализм. И уже

создает его на наших глазах. Еще нет целиком нового стиля, как нового качества. Но мы уже присутствуем при трансформировании старого, при переключении его в план иной, меняющейся общественной психологии и вкуса.



СЦЕНА ШЕКСПИРОВСКОГО ТЕАТРА В ЛОНДОНЕ. КОНЕЦ XVI, НАЧАЛО XVII ВВ.
КАРТИНА ИЗ ТРАГЕДИИ „ТИМОН АФИНСКИЙ“ — ПЕРЕД СТЕНАМИ АФИН. ВХОДИТ АЛКИВИАД С ВОЙСКОМ (НИЖНЯЯ ПЛОЩАДКА). НА СТЕНАХ ПОЯВЛЯЮТСЯ СЕНАТОРЫ (ВЕРХНЯЯ ПЛОЩАДКА). ЗАДНЯЯ ПЛОЩАДКА ЗАКРЫТА ЗАНАВЕСОМ

Влияние индустриальной эпохи.

Индустриальная эпоха расширяет и усложняет мышление человека. Радио и кино, меняя масштабы и качество человеческого кругозора, убили или убивают „уютную поэзию“ какого-

нибудь особнячка на Плющихе с большой террасой и яблочным садом и отражение этого „уюта“ в старом сценическом „павильоне“ или арочном (спускающемся сверху) саду. Закон Ньютона, незыблемый для прежнего „аттестата зрелости“, теперь в свете теорий Эйнштейна только „относителен“. Точно так же, как неподвижно-формальная логика теперь только часть диалектико-материалистического мышления, только „относительная“ категория. И неподвижно-описательный „натуралистический реализм“ из законченной системы художественной мысли превращается в условиях нашей индустриальной эпохи только в „относительный“ прием нового „конструктивного реализма“, используемый в нем лишь частично.

В этом динамическом, конструктивном реализме внутренняя логика, связь отдельных звеньев сюжета гораздо последовательнее, острее, ибо она приобретает новые средства выражения. И общий охват фабулы от этого гораздо разностороннее и шире. Тот же телефон, радио, кино, авто, аэроплан не только расширяют емкость фабулы, но и ломают неподвижность старой натуралистической системы построения спектакля. Создается новый реализм, где натуралистическая изобразительность является уже не самоцелью, а только относительно используемым средством в новой конструкции выразительных средств. Значит ли это, что мы уже имеем новый реализм, новый стиль? Конечно, нет. Мы имеем сейчас сосуществование в борьбе старого реализма в его критической, нисходящей линии с тенденциями конструктивного реализма, как восходящей линии нового стилеобразования.

Но, — могут как будто возразить нам, — ведь индустриализм характерен не только для нас. Он еще в большей степени характерен пока и для капиталистических стран. Совершенно верно. Но каждое искусство становится культурным фактором только в определенной социальной системе. Значит, вопрос сводится к тому, — как отражается индустриализм на искусстве капиталистических стран и как — на искусстве нашей социалистической страны.

Противоречия буржуазной культуры.

Индустриализм сам в себе несет одно из противоречий капиталистического строя, неминуемо ведущих его к торжеству социализма. Восходящая линия индустриализма, развиваемая всей суммой капиталистических отношений, есть в то же время исторически нисходящая линия капитализма, как хозяйственной системы. Для того, чтобы оправдать это противоречие, буржуазия ищет идеологического спасения в философии, основанной на категориях „духа“, „разума“, как какого-то отвлеченно-мирового начала, „интеллекта“, как отражения высшего космического принципа в человеке. И считает, что эти „начала“ есть тот свободный созидательно-творческий момент, который управляет миром через „независимую“ личность, от которой в свою очередь зависит — побороть все противоречия и вести к духовной победе, подчиняющей себе все земное, материальное, а следовательно, и классовое.

Возьмем такого яркого идеолога индустриально-финансового капитализма, как немецкий философ-публицист Шпенглер. Его точка зрения на искусство не только индустриальна, она сверхиндустриальна. „За поразительно ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, за тонкость и изящество некоторых химических процессов, — говорит он *, — я готов отдать всю стильную дребедень современного искусства“. Он предсказывает смерть европейского искусства, целиком исчерпавшего себя в гибнущей европейской цивилизации.

Какие же выводы делает отсюда Шпенглер?

Он строит все ту же теорию об „интеллекте“, называя его собирательно „культурной душой“. „Культурная душа“ исторической эпохи самопроизвольно рождается, развивается и закатывается, умирает в своей же „цивилизации“, которая является старчеством данной культуры. Вся история человечества и есть смена, приход и уход таких „культурных душ“, культурной целостности высшего порядка. Закату современной европейской культуры Шпенглер дает еще 500 лет жизни, после чего должно последовать зарождение новой „культурной

---

* Шпенглер, „Закат Европы“.

души“, которая в свою очередь умрет вместе с своей цивилизацией. Отсюда и пессимизм Шпенглера. Он верит в какую-то вечность идеи „культурных душ“, а вот из сегодняшних противоречий, противоречий современного капитализма, из его обреченности, из умирания его культуры, выпутаться не может. „Чем мы владеем под именем искусства? — уныло спрашивает Шпенглер. — Насквозь лживой музыкой, полной надуманного шума огромного количества инструментов, столь же лживой живописью, полной кретинизма, экзотики и плакатных эффектов, лживой архитектурой, которая из сокровищницы минувших тысячелетий „основывает“ каждые десять лет новый стиль, под знаком которого каждый делает, что ему угодно, лживой пластикой, которая обкрадывает Ассирию, Египет и Мексику“. Так отвечает Шпенглер.

Буржуазное искусство пессимизм Шпенглера и сумму индустриально-капиталистических противоречий переводит на языке искусства в мистический, упадочнический стиль — экспрессионизм. Экспрессионизм внешне конструктивен, он в своих формообразующих элементах идет от индустриальной эпохи. Его, например, меньше интересует описание, а больше сама вещь в существе ее взаимоотношений с человеком. Но в этом существе, в игре форм, он боится самой идеи „системы“, „конструкции“, боится сурового языка „техницизма“. И в угоду своим анархическим настроениям ломает вещь, ищет в ней какого-то затаенного смысла, каких-то следов внутренней духовности, выражения чрез нее связи человека с космосом и бесконечностью. Как Шпенглер в формах быстроходного парохода видит лишь „интеллект“ эпохи, т. е. „культурную душу“ буржуазии, продукт высшего независимого психологизма, а не техническую конструкцию, не закономерный продукт развития производительных сил, так и экспрессионизм живые противоречия окружающей капиталистической эпохи разрешает в упадочническом уповании на „дух“, как на последнее прибежище.

Вот почему накапливание нового реализма индустриальной эпохи в условиях советской общественности, где индустриализм представляет из себя восходящую к социализму линию — процесс здоровый, радостный, бодрый. И в то же время

в условиях капиталистического режима — индустриализм создает упадочнические настроения „заката“, обреченности, выражающиеся в искусстве стилем экспрессионизма, а в философии упованием на „высшие силы“, которые должны в конце концов рассечь все противоречия в пользу владеющей „богатствами духа“ буржуазии. Так, например, Вальтер Ратенау * доказывает, что на „почве современного техницизма можно вполне „последовательно“ построить систему идеалистического миросозерцания, противопоставляя его материалистическому мировоззрению.

Экспрессионизм, по отношению к основному, органическому стилю буржуазного искусства — натурализму, представляет собой критический, нисходящий стиль. В его социологической сущности мы уже видим определенную борьбу с материалистическим мировоззрением, как результат все возвышающегося в общественных отношениях голоса пролетариата. Рожденный в недрах капиталистического общества, индустриализм теперь разваливает капиталистическую систему и организует в историческом процессе пролетариат. Такова диалектика, как закон развития чрез противоречия. Раз возникнувшее положение доходит в своем завершении до своего же отрицания, в какие бы маскирующие наряды самообороны оно ни рядилось. И тогда из него же возникает новый синтез, новое социальное качество. История развивается не в логике прямой линии, а в диалектике столкновения противоречий, в единстве противоположностей.

Точно так же в свое время, как мы уже знаем, во второй половине XVIII века и первой половине XIX, романтизм был критическим стилем по отношению к классицизму и отражал в идеологических настроениях противоречия между уходящим дворянским торговым капитализмом и наступающим промышленным капитализмом буржуазии. Аграрный капитализм, товаризация „дворянского гнезда“ родились в недрах дворянского общества и в своем развитии разрушали его, утверждая в то же время новый класс — буржуазию. В художественном формообразовании это отражалось, как критический

* Вальтер Ратенау „О грядущих событиях“.

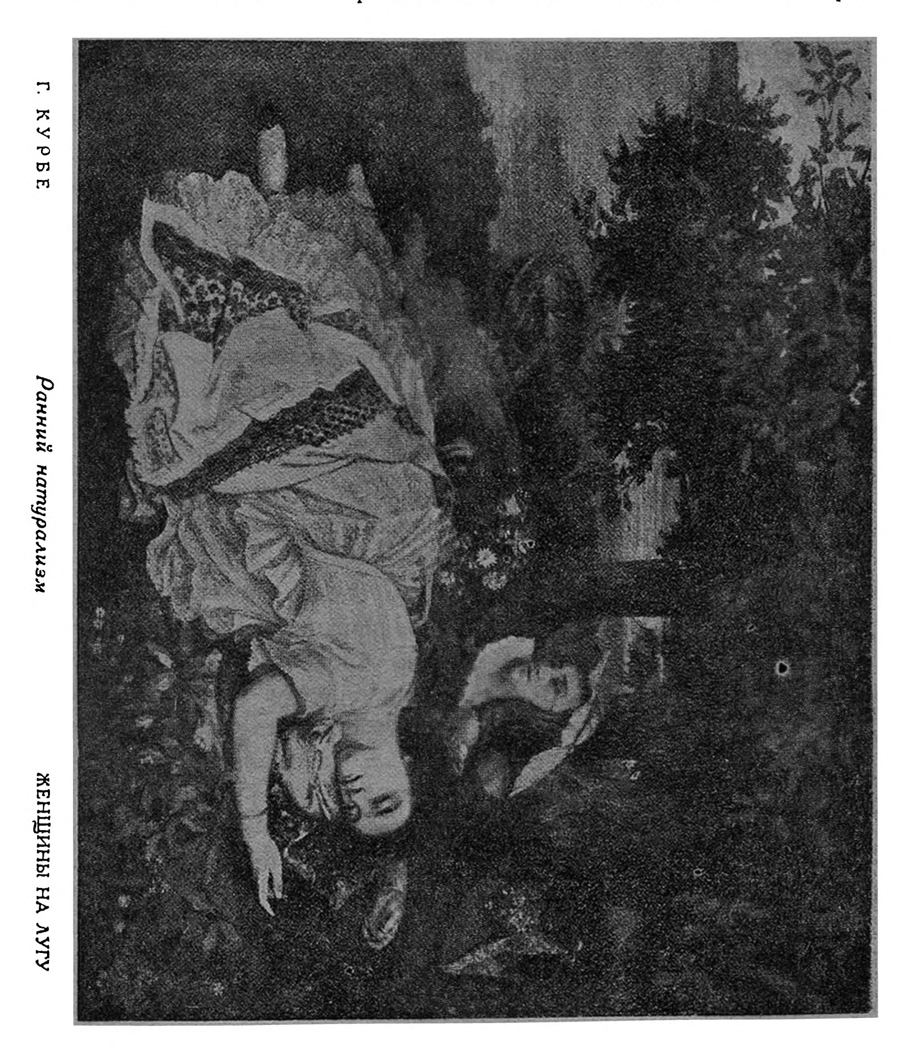
романтический стиль, который был в одно и то же время нисходящим для аристократии и восходящим для „третьего сословия“, для буржуазии, двигая вперед ход истории чрез это „единство противоположностей“. „Раздвоение единого,— писал Ленин, — и познание противоречивых частей его... есть суть (одна из „сущностей“, одна из основных, если не основная, особенностей или черт) диалектики“. Этим объясняется и противоречие в самом содержании романтизма, как стиля. Одни романтики славили французскую революцию и освобождение от цепей старого режима, другие, наоборот, звали к реакции, назад к средневековому феодализму, рыцарству, папизму и проч. Одни находились в лакейском услужении у организованного Александром I так называемого „священного союза“, прикрывавшего свою реакционно-политическую сущность религиозной мистикой, другие — вместе с Виктором Гюго в политическом изгнании за свободомыслие. Здесь в процессе единого критического стиля отражалась социальная борьба в ее живых противоречиях. От дворянской классики к буржуазному натурализму чрез переходный дворянско-буржуазный романтизм.

Влияние дарвинизма.

Центрально-определяющим местом буржуазной науки прошлого столетия надо считать эволюционно-биологическую теорию Дарвина. До Дарвина биология оперировала идеей Линнея о постоянстве органических видов. Живой организм принимался, как внутренне-целесообразная, не меняющаяся данность божественного происхождения. Матафизическое мировоззрение защищало эту область от вторжения науки гораздо дольше других областей. Уже давно доказано было Лапласом, что и земля и солнце не существуют вечно, что они имеют историю своего органического возникновения и развития. Ляйелль доказывал, что не только земная поверхность меняется, но меняются и условия жизни на ней. „Начиная с работ Ляйелля, — говорит Эрнст Геккель*, — в понимании и изучении неорганической природы воцарился с неотразимой силой строгий, естественный закон; им объяснялось образование гор,

* Эрнст Геккель, „Борьба за идею“.

круговой процесс образования и разложения каменных пород и т. д.; наоборот, в органической природе вопрос о создании и жизни животных и растений объяснялся божественной пре-



Г. КУРБЕ *Ранний натурализм* ЖЕНЩИНЫ НА ЛУГУ

мудростью и всемогуществом творца мира, созидающим и правящим по намеченной ранее цели“.

Буквально революцией в этой области была теория Дарвина, ее исторический метод и в биологии. „Вера в не-

подвижность видов, — писал Дарвин*,— была почти неизбежна до тех пор, пока существовало убеждение в краткости истории земли... Наш разум не может схватить полного смысла, связанного с выражением „миллионы лет“; он не может подвести итог и усмотреть конечный результат многочисленных изменений, накоплявшихся в течение почти бесчисленных поколений“. Но раз доказана была учением Ляйелля изменчивость форм земли, — тем самым должны были претерпевать изменения и формы жизни. Под влиянием менявшейся в масштабе „миллионов лет“ природы, среды, менялась и „живая жизнь“, развиваясь, усложняясь и приспособляясь. Новые формы организмов возникали, не прерывая линии развития, из старых. Путем приспособления к окружающей среде в борьбе за существование выживали сильнейшие и наиболее защищенные. На сравнительно уж очень высокой ступени биологического процесса возникло обезьяноподобное животное — предок первобытного стадного человека. Этот обезьяно-человек уже не только пассивно приспособлялся к природе, но и начал постепенно и саму природу подчинять себе. Энгельс ** указывает на тот длительный процесс, который характеризовался постепенным отрывом передних конечностей от почвы и приспособлением их к тем функциям, которые составляют в нашем понятии как бы неизменные функции руки.

„Решительный шаг, — говорит Энгельс, — был сделан, рука стала свободной и могла совершенствоваться в ловкости и мастерстве, а приобретенная этим большая гибкость передавалась по наследству и умножалась от поколения к поколению. Рука, таким образом, является не только органом труда, она также его продукт. Только благодаря труду, благодаря приспособлению ко все новым операциям, благодаря передаче по наследству достигнутого таким путем особенного развития мускулов, связок и, за более долгие промежутки времени, также и костей, также благодаря все новому применению этих передаваемых по наследству усовершенствований к новым, все более сложным операциям, — только благодаря всему

---

* Чарльз Дарвин, „Происхождение видов“.

** Ф. Энгельс „Диалектика природы“.

этому человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как-бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаеля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини".

Натурализм. Дарвиновская теория наследственности и приспособления меняла не только сумму знаний, но и качество понимания, меняла направление мышления, его познавательную методологию. А поскольку это так, она не могла не оказать влияния и на ход художественной мысли. Художник получил в своем творчестве новый угол зрения. Для художника человек перестал теперь быть неподвижным понятием той или иной данности, добродетели или порока, того или иного „характера" или „типа", как это имело еще место в романтизме. Человек превратился для него в сложное историческое явление, растущее и развивающееся в той же цепи наследственности и приспособления.

И каждый поступок его в частности и все поведение в целом мотивируются этими причинами, отсюда черпают свою психическую логику. Художественная школа, которая, по аналогии с учением Дарвина, кладет в основу своего содержания такую социальную физику и механическую параллель между биологическими и общественными связями, получила в истории стилей искусства название натуралистической, натурализма. Нужно ли доказывать, что эта школа вполне организовывала художественные эмоции буржуа и соответствовала его же натуралистической социологии, подменявшей классовую борьбу теорией победы более сильных, как якобы социально более одаренных и приспособленных к борьбе за существование, т. е. по существу за всякими „просветительными" лозунгами утопического социализма объективно оправдывала классовое угнетение. Основной научный порок социального дарвинизма сводится к игнорированию того обстоятельства, что человек живет не в естественной (ее влияние, как мы знаем, не решающее), а в искусственной, социальной среде и приспособляется не к природе, а к этой общественной среде, одновременно воздействуя на нее.



И. ШИШКИН *Передвижнический натурализм* КОРАБЕЛЬНАЯ РОЩА

Художник, наиболее завершенно формулировавший теорию „натурализма“, был известный французский писатель-романист Эмиль Золя, о котором мы уже говорили. В своих теоретических статьях „Экспериментальный роман“, „Натурализм в театре“ и др. Золя доказывал, что искусство есть ничто иное, как „уголок природы, рассматриваемый через темперамент художника“. Художник оперирует „человеческими документами“. Подобно естествоиспытателю, художник классифицирует факты о человеке, пользуясь из них лишь тем, „чем овладела наука“.

Задача искусства, по мнению Золя, весьма близка к задаче ученого. Художник должен показать, что происходит, если определенных людей, с определенными точно установленными особенностями, поставить в условия известных обстоятельств, т. е. среды. Такой натуралистический роман есть научный опыт, эксперимент, экспериментальный роман.

То же самое и „натурализм в театре“. Особенно увлекающе действовало на художников в медовый месяц их увлечения натурализмом дарвиновское учение о наследственности. В небольшой ранней драматической пьеске „Ренэ“ (Renèe), состоящей всего из двух сцен и не имеющей большого художественного значения, Золя старается уложить всю свою теорию „натурализма в театре“. В предисловии к „Ренэ“ (манера „предисловий“, „манифестов“ к пьесе — еще не успевшая изжить себя традиция романтического театра Гюго, Дюма и др.) Золя объясняет, что такое „психологический человек“ для натуралистической драмы. „Это, — говорит он, — человек, который изображается в совокупности своих сокровенных жизненных проявлений под влиянием среды; главный интерес пьесы сосредоточивается на анализе характера, ощущений, страстей; действие — простой, подлинный факт, потрясающий „героев“ и приводящий, наконец, к логической „развязке“. „Я отказался, — говорит в том же предисловии к „Рене“ Золя, — от идеи судьбы и поставил Ренэ под двойное влияние наследственности и среды“. У позитивистов-естествоиспытателей художники-натуралисты заимствуют и ту смелость, которая позволяет им сдернуть завесу стыдливости с вопросов пола, сексуальных вопросов. Так, например, Ибсен под определен-

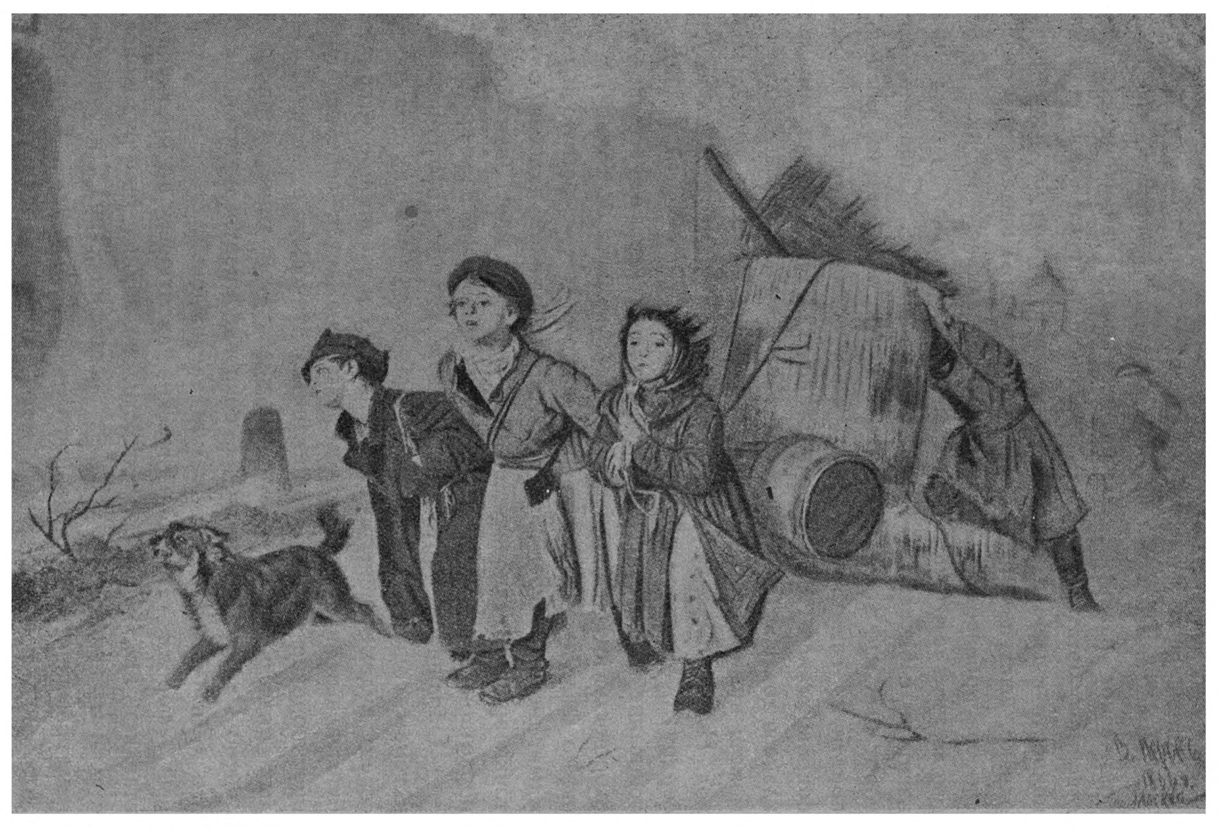
АЙВАЗОВСКИЙ *Передвижнический натурализм* ДЕВЯТЫЙ ВАЛ

ным влиянием Дарвина ставит во всей наготе вопрос наследственного влияния отцовского сифилиса (Освальд в „Привидениях“, Ранк в „Норе“).

Предшествовавшая натурализму романтическая драма по сравнению с классицизмом представляла, как мы уже знаем, продвижку к правдоподобию, но исторического принципа „среды“, быта и определяемой ими психологии, психологического человека, она не знала. Там пьеса являлась проповедью определенного морального положения, определенной темы, и герои ее—лишь носителями, риторическими, словесными носителями доказательства ее в тех или иных ролях фабулы. В пятом акте автор перед развязкой обычно вкладывает в уста герою или героине длинную тираду, патетически разъясняющую смысл всего происшедшего и наступающей трагической развязки. Подмостки театра становились своего рода судебным процессом, где в слове и надуманной интриге, игре положений, ставились морально-социальные проблемы, а не психологически-бытовые задачи, как это делал натурализм, начало которого датируется концом 60-х, началом 70-х годов.

„Без классовой борьбы“... Социальное жаление.

Натурализм под своим микроскопом увидел и нищих, увидел социальные противоречия капиталистического общества и не прочь был декларировать идеи буржуазного социализма. Свободомыслящий буржуа готов пожалеть, готов писать социалистические манифесты, но только... без классовой борьбы. Его социализм — натур-философский, во всем параллельный эволюционной, культурно-исторической школе. „Настанет век, — говорит Золя в „Экспериментальном романе“, — когда всемогущий человек подчинит себе природу и воспользуется ее законами, чтобы на земле воцарилась, насколько это возможно, свобода и справедливость“. Главную революционную силу Золя видит не в классовой борьбе, а в науке. „Лучший социальный строй, — говорит он, — наступит тогда, когда инженеры, как Марсиаль Жордан в „Труде“, организуют по новому условия труда“. Это, конечно, типичный буржуазно-утопический социализм с его этическим призывом к „труду ради труда“ (русские „толстовцы“, „трудовики“) с конкретно-



В. ПЕРОВ *Передвижники* ТРОЙКА

пустым и реально ни к чему не обязывающим лозунгом „работа всех и для всех“.

„Мыслящие головы буржуазии, — говорит Меринг в своей „Истории германской социал-демократии“, — поняли, что экономическое развитие, покупавшее всякое увеличение общественного богатства ценою возрастающей нищеты масс, должно привести к гибели всякой человеческой культуры. Чем яснее, однако, выступали перед ними последствия капиталистического способа производства, тем больше удалялась от них также мысль, что этот исторический процесс может когда-либо извнутри себя самого изменить направление. Спасение, поворот был необходим, но он никогда не мог, по их мнению, придти из самих страждущих масс, численный рост которых сопровождался только ослаблением их сил. Сами имущие классы должны были понять, что так дело дальше идти не может; нужно было убедить их в невыносимости социальных зол. Нужно было только обратиться с призывом к их уму и сердцу; буржуазное общество надо было поставить на новое основание или, по крайней мере, только удержать его светлые стороны, уничтожив, напротив, теневые; в особенности же нужно было устранить причину всяческого зла: резкую и скаждым днем обостряющуюся противоположность классов; с этой точки зрения, становящейся над классами, классовая борьба пролетариата казалась делом безразличным или даже вредным“.

Обращаясь охотно к мотивам утопического социализма, к темам социального жаления и пытаясь чрез них подчинить своему художественному влиянию голос и чаяния пролетариата, буржуазный натурализм тем сам отражает в себе основное противоречие промышленно-капиталистических отношений. Целый ряд романов Золя посвящен этой теме. Описывая „чрево Парижа“ и все „сытые сокровища центрального рынка“, его культ разврата, его жажду наслаждений, его спекулятивный аферизм, его политические авантюры, он противопоставляет им, как укор совести, подземный быт рудокопов, стачки и наивно зовет в с е х в романе „Труд“, к учреждению гражданства „солидарности и бодрого труда“, к „победе любовью“, к актам дружбы между детьми рабочих и буржуа. В „Лурде“ Золя дает картину чудесных исцелений перед

гротом „божьей матери“, потому, дескать, что и наука допускает исцеление болезней, возникших на истерической почве, чрез экстаз. Народолюбие „социалиста“ Золя не покушается таким образом ни на экономические, ни на идеологические основы буржуазного строя. Его „жаление“ оставляет неприкосновенными и частную собственность на орудия производства и религию.

На темы социального жаления обильно выступает и немецкий натурализм. Гауптман в юношеской поэме „Потомки Прометея“ дает клятву посвятить свое творчество не ликующим богачам, а угнетенным. Он видит повсюду картины ужасной нищеты и страдания и не может пройти мимо них равнодушно.

В толпе людей, сверкая зорким взглядом,
Как жадный хищник крадется нужда;
Ее клыки, пропитанные ядом,
Не знают ни пощады, ни стыда.
Пред ней бегут отец и мать и дети,
Туда, где ждет их мир и тишина,
И падает в расставленные сети
В борьбе с грехом бессильная жена.
И что ни шаг — иль свежий дар могиле,
Иль труп живой в червях, грязи и гнили.

Но тем не менее рядом с „Ткачами“ Гауптман пишет „Ганнеле“, пьесу, насквозь проникнутую мистикой христианского социализма, идеей „спасения во Христе“, идеей отрицанья борьбы. Вскоре же после „Ткачей“ Гауптман подает „в высший административный суд“ заявление, что он в „Ткачах“ хотел дать только „сентиментальную трагедию сострадания“. Это не лишает, конечно, объективного значения такую пьесу, как „Ткачи“, но указывает на буржуазную сущность социализма Гауптмана, не шедшего дальше гуманистического „сострадания“, не выходившего за рамки своего класса.

Очень популярный немецкий драматург Зудерман дает совсем „простой“ рецепт изжития социальных противоречий — он против дурных фабрикантов и за хороших и потому советует каждому пролетарию стремиться к тому, чтоб стать фабрикантом, — кому же, как не испытавшему все на

своей спине пролетарию, стать образцовым и добрым „господином директором“ фабрики или завода.

Совершенно прав был Бебель, когда, оценивая „социализм“ натуралистической школы, говорил, что — „цель современной литературы заключается в том, чтобы доказать, что буржуазный мир при всех его недостатках все же лучший из всех возможных миров“. Прав был и Либкнехт, когда на партейтаге 1896 года в Готе указывал на опасности, которые несет пролетариату соглашательская маска буржуазного искусства, и ярко протестовал против обнаруженного прекраснодушия по сему поводу.

Само собой, что идеи натурализма, как стиль эпохи, объединяли все виды искусства, находя в каждом из них технически разное по специфичности материала выражение, но по общей методологии приема и содержанию одинаковое. Еще в 1856 году в Париже во время всемирной выставки рядом с „салоном живописи“ приютился грубо сколоченный деревянный барак с надписью „Реализм Густава Курбэ“. Владелец этого барака, молодой художник Курбэ, обиделся на „академическое“ жюри за то, что оно хотело где-то на задворках поместить его картины и развешал их не в „салоне“, а в собственном бараке. Но это был только внешний вызов, за которым скрывался гораздо более глубокий вызов по существу. Курбэ был застрельщиком, передовым бойцом за юный тогда натурализм. И появление его здесь значительно опередило натурализм в литературе и известные нам декларации и манифесты. Курбэ отвергал всякую надуманную поэзию и считал, что художник должен изображать только то, что видит, одну голую правду без всяких прикрас.

„Передвижники“.

Натурализм, ранним превозвестником которого был Курбэ, перекинулся и в Россию. В 1863 г. была организована сначала „Артель свободных художников“, а затем „Товарищество передвижных выставок“, участники которой получили ставшее популярным сокращенное название „передвижников“. В этом году 14 студентов Академии Художеств в Петербурге подали заявление в Совет ее о своем выходе из Академии. Под заявлением значились подписи Крамского, Маковского, Корзухина, Пе-



Исторический жанр передвижников

И. РЕПИН — ЗАПОРОЖЦЫ ПИШУТ ПИСЬМО ТУРЕЦКОМУ СУЛТАНУ

трова и др. Совет не нашел нужным рассматривать „дерзость“. Эта группа молодых художников-разночинцев стала в резкую оппозицию к „классицизму“, увлекалась биологической теорией Дарвина, лекциями об искусстве Тэна, просветительством Чернышевского и ставила перед искусством утилитарные задачи — нести правду и знание. Социологически это означало схватку разночинца с барином-дворянином, перелом от отношений барского поместья к связям торгово-промышленного города. Художественно-методически — от выспренной дворянской классики и переходного романтизма к трезвому натурализму буржуазии с его повествовательно-психологической изобразительностью. Искусство должно отражать жизнь и учить. Критика начинает особенно ценить произведения, являющиеся „учебниками жизни“. В противовес идеалистически-философским дворянским кружкам, разночинец начала 60-х годов выдвигает увлечение биологическим материализмом, признавая актуальным для человечества только естественно-научные дисциплины (Писарев, Зайцев, течение так называемого нигилизма). Рассказ о содержании делает из самого содержания форму — натуралистическая изобразительность. Создается тот стиль натурализма, который становится органическим стилем буржуазной эпохи, ее реализмом и получает обычно название бытового реализма.

Повторяя слова Чернышевского, передвижники учили, что „художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: „да стоило ли трудиться над подобными пустяками“. Выбор сюжета-рассказа передвижники считали очень важным моментом. „Вечный праздник исторических картин“ передвижники, по определению Верещагина, заменили „вседневной жизнью“, „правдой и простотой“. Произведения художника, по выражению одного из вождей „передвижничества“ Крамского, должны строиться на „обширном и глубоком базисе науки“, как „великое открытие науки“. Натурализм обязывал к точному соблюдению, как формулировал Верещагин, — „места, времени и освещения“ и всех „научных данных относительно типов, нравов и других этнографических подробностей“.

В. СЕРОВ У ВОДОПОЯ

Идеологи народничества, юные передвижники и „критику общественных явлений“ брали под народническим углом зрения с его утопическим социализмом и психологическими темами сентиментально-демократического „сострадания“. Таковы картины родоначальника живописного натурализма Перова. „Его, — говорит Стасов, — до корней души волновали целые толпы русских типов и личностей, постоянно везде стоявшие около него; его потрясали сцены и события, около которых слишком многие проходят не замечая“. Чиновники, купцы, священники, дети, обряды, пьянство, — все это на унылом фоне пейзажа и быта проходит в масках и гримасах социальных противоречий. Вот „тройка“ заморенных подмастерьев в изодранных лохмотьях тащат на санках в зимнюю вьюгу обледенелую бочку воды. Вот картины упитанной сытости в противопоставлении с кричащей нуждой („Чаепитие в Мытищах“): толстый самодовольный монах, попивая чаек из самовара, с тупым равнодушием смотрит на протянутую руку нищего с мальчиком. Или „Монастырская трапеза“ — перепившийся монастырь справляет тризну по богатом купце. Таковы же картины Репина — „Бурлаки“, тянущие бечевой против течения волжскую барку, его же „Не ждали“, „Перед исповедью“, „Арест“, исторические — „Смерть царевича Иоанна“, „Запорожцы“. „В них слышится, — говорит известный историк живописи Мутер, — невыразимо печальная нота, напоминающая покорную грусть протяжных русских песен... На одной из его картин изображен крестный ход. Народ собрался со всей деревни, старые и молодые, здоровые и больные. Кучка мужиков в разодранных тулупах и штопанной одежде, задыхаясь, тупо смотрит перед собой, несет на шестах тяжелую, по-праздничному изукрашенную лентами икону. За ними напирает, толкая друг друга, толпа, калеки и горбатые; безучастно взирающий на все дьячек, старухи, в мрачном экстазе шепчущие молитву. В толпе — рослый урядник, затем опять народ, развевающиеся хоругви и кресты, бесконечные толпы грязных, оборванных, беспомощных нищих“. Дается ли выход из этого отупения, из этого рабства „бурлаков“ и „крестных ходов“? Нет, здесь лишь типичный для буржуазного натурализма мотив демократического „жаления“, гуманистического

„сострадания“, веры в преображение „духом“, просвещение, но без темы активной борьбы. Констатирование „натуры“ — быта, факта. Таков и Ярошенко с его известным „Всюду жизнь“. Таковы крестьянские жанры Максимова („Бабушкины сказки“, „Семейный раздел“), Мясоедова („Чтение манифеста 19 февраля 1861 года“, „Раскольники-самосжигатели“), мещанско-городские жанры В. Маковского („Оправданная“, „Вечеринка“, „Варят варенье“, „Ходатаи по делам“ и др.), пейзажи леса Шишкина, Клевера, вода — Айвазовского, исторические полотна Сурикова („Боярыня Морозова“, „Меньшиков в Березове“ и др.). Богатой сокровищницей передвижнического натурализма является Третьяковская Галлерея в Москве.

Натурализм в музыке.

Тот же принцип действовал и в области самого отвлеченного из искусств — музыки, стремясь сделать музыку программно-содержательной, натуралистически-изобразительной. В 1872 году композитор Мусоргский (автор опер „Хованщина“, „Борис Годунов“, „Сорочинская ярмарка“ и др.) пишет Стасову — „читаю Дарвина и блаженствую“. Музыка, по мысли Мусоргского, должна не только звучать, но и вести беседу, должна учить, должна быть одним из средств воспроизведения речи человеческой. Музыка — как звуковое средство бытовой и психологической характеристики. Музыка в помощь слову для изображения интонаций мужика, бабы, монаха; аккомпанимент, как звуковой пейзаж. Такова, по мысли Мусоргского, задача программно-натуралистической музыки. Здесь, как и в живописи, ее содержание в значительной степени становится формой. Мусоргский, например, очень гордится запрещением его романса „Семинарист“ и писал по этому поводу: „до сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служит доводом, что из „соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился“. Как и в живописи, натурализм формы соединяется у Мусоргского с „народничеством“ в содержании и повел к созданию такой оперной формы, где музыка неразрывно слита с фабулой в музыкальную драму, где музыка своими

специфически музыкальными средствами „говорит“, „рассказывает“, „ведет беседу“ чрез „омузыкаленное слово“. Эти задачи объединяли кружок музыкантов, во главе которого стоял Балакирев, а наиболее ярким творческим выразителем был Мусоргский, и получивший название „могучей кучки“.

В дальнейшем крайности первого увлечения натурализмом сглаживаются, но основная линия его становится стержнем всего художественного стиля буржуазии. Со свойственными укрепившемуся классу тенденциями обобщения своих классовых понятий, она начинает называть его „реализмом“ вообще, „бытовым реализмом“. Но мы уже условились помнить, что обычно употребляемый в нашем обиходе термин „реализм“ есть по своему существу лишь один из исторических видов реализма — а именно реализм натуралистический, как органический стиль смежной нам эпохи буржуазного искусства. Вся остальная, подчас довольно сложная сеть группировок и разветвлений буржуазного искусства, все отдельные стилевые изломы и направления представляют из себя по отношению к этому натуралистическому реализму стили критического порядка, стили варьирующие и трансформирующие общую основу натурализма, как бы они порой ни казались с первого взгляда в корне расходящимися с ним.

Импрессионизм.

Постепенно в натурализме начинает преобладать над его описательной стороной — психологическая. Художника не удовлетворяет описание, и он начинает больше интересоваться ощущением от вещи или факта, чем самой вещью или фактом. И это настроение мало-по-малу меняет даже и самый центр тяжести. Художник приходит к заключению, что главное это вовсе не факт, а „я“ в этом факте, как „я“ этот факт ощущаю, как он во мне преломляется, доходя до полного отрицания объекта вне такого субъективного его восприятия. Стиль, делающий основанием художественной передачи такое „чистое“ ощущение, видящий мир исключительно под углом таких изолированных ощущений, называется импрессионизмом. Если созерцательность классицизма имела под собой просторы аристократического поместья и версальских садов, паразитическое тунеядство и запасы времени за счет каторги кре-

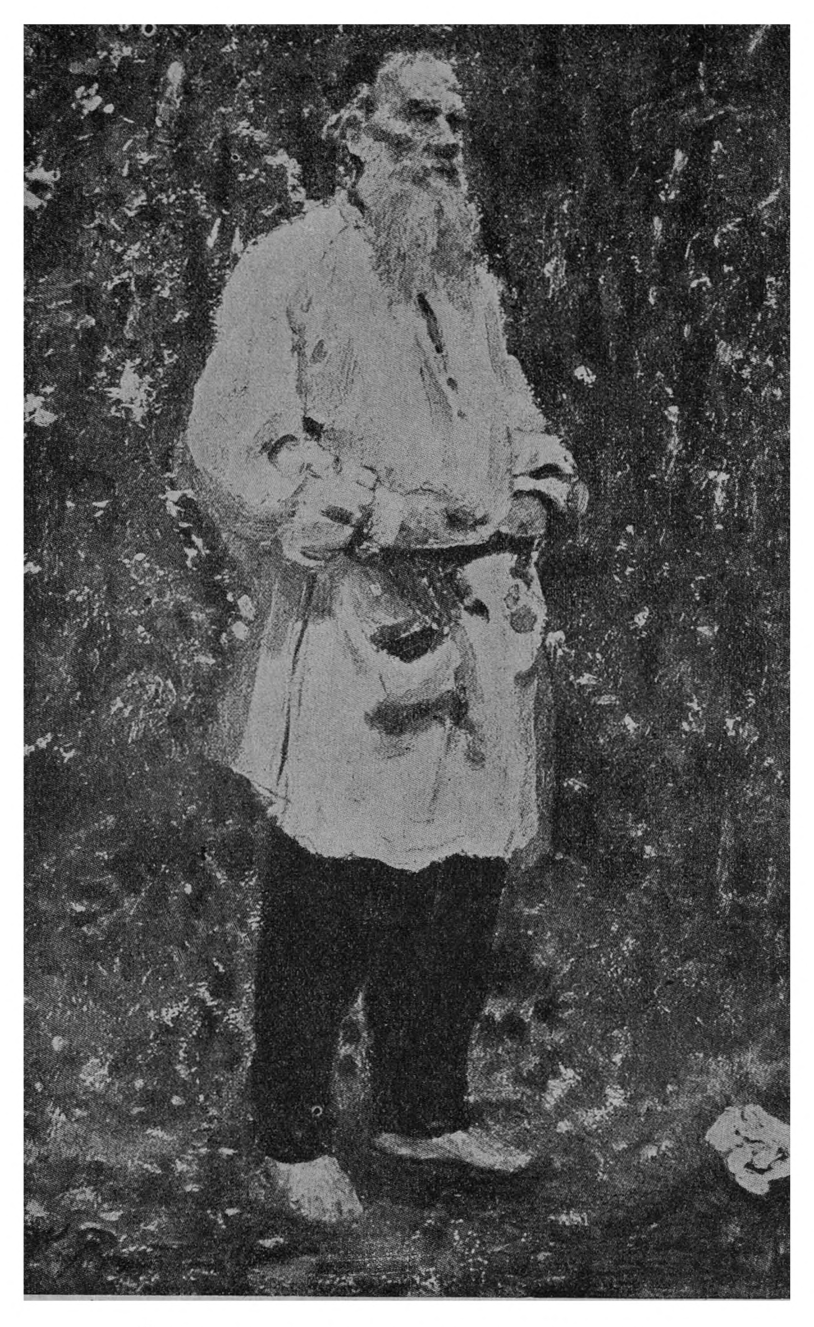
стьянского труда, если в натурализме буржуазия предъявляла „документы“ человеческой личности в свете биологической теории „борьбы за существование“, кто сильнее, импрессионизм отражал уже факт свершившегося перехода от поместья к большому городу с его замкнутым горизонтом, с его лихорадочным пульсом короткого движения, с его зрительным каскадом света и краски. Насколько биологическая теория приспособления сильнейших соответствовала и организовывала общественно-экономические отношения промышленного капитализма, очень яркой иллюстрацией может служить статья известного публициста Гардена в его популярном немецком еженедельнике „Zukunft“ (Будущность). Гарден сводит Льва Толстого с известным американским миллиардером Рокфеллером. „Против вас, — говорит Рокфеллер Толстому, — сидит миллиардер. Он вызывает из-под земли источники могущества и богатства, проводит дороги, соединяет людей, созидает города, вводит порядок и дисциплину труда, устраивает школы и университеты, — и что же? его ежечасно пригвождают к столбу ненависти и позора. Каждый демагог поносит его имя и оплевывает его честь. Я знаю, вы скажете: они правы. Но почему? Потому, что я сбиваю с ног слабых и сметаю бессильных? Но скажите, как иначе смог бы я подвигаться вперед? В конце концов мир создан не мною, и я не беру на себя, как вы, ответственности за планы господа бога“. Эволюционная теория „борьбы за существование“ получает здесь санкцию господа бога и включается в систему общественных отношений буржуазии в защиту принципа капиталистического индивидуализма и конкуренции.

Но в том городе, который строит капитализм, его социально-бытовые раздражители вызывают и соответствующие приспособления психики и органов чувств. Глаз художника приобретает иные импульсивно-скользящие ритмы. Солидная устойчивая академическая перспектива превращается в игру красок. Даль сливается в туманно-цветное пятно — и такой она заносится на полотно импрессиониста. Освещенный солнцем пейзаж заставляет жмурить глаза и дает тем самым синеватые отсветы — в такой игре тонов и фиксирует пейзаж импрессионист. Он не уходит от натуры, но говорит, —

вот какой я ее вижу, и потому она такая и есть, ибо вне моего приятия ее и нет.

Натурализм подходит к явлению, как к „документу". Импрессионизм отрицает всякую поправку к субъективному ощущению и считает ее искривлением действительности, а самое ощущение—действительностью. Мы видели, как у народников-натуралистов форма сводилась к содержанию. У импрессиониста, наоборот, содержание сводится к форме. Импрессионистическая живопись отказывается от „литературы", морали, от всякого „общественного критерия" и сводит все к зрительному раздражению, как выражению внутреннего ощущения. Это есть то, что мы сейчас часто определяем термином психологизм. Под „психологизмом" разумеется здесь такое мироприятие, когда мир представляется исключительно как сумма наших субъективных ощущений, т. е. когда художник единственною мерой вещей считает свое внутреннее „я". Такой психологизм не допускает системы, целостности, закономерности во взаимоотношениях человека с окружающим. Он окружающее сводит к себе. Одно дело — психология, как поведение человека, обусловленное его связью с объективной средой, и совсем другое, когда говорят: „мы ощущаем только свои ощущения и вне этого для нас нет мира, нет законов, управляющих нашими чувствами".

Как научной почвой для художественного натурализма была в свое время теория Дарвина, так импрессионизм связан с философской теорией австрийского физика Эрнеста Маха. В своем „Анализе ощущений" Мах доказывает, что для нашего познания имеют значение исключительно ощущения. По теории Маха, все существующее есть наше ощущение. Узнать что-нибудь и значит определить функциональную зависимость между нашими ощущениями. Поэтому и все физическое тоже сводится к психическому. „Цвет, — говорит Мах, — есть физический объект, если мы обращаем, например, внимание на зависимость его от освещающего его источника света (других цветов, теплоты, пространства и т. д.). Но если мы обращаем внимание на зависимость его от сетчатки, перед нами — психический объект, ощущение". Поэтому и предмет физики — связь между ощущениями, а не между вещами и телами.



Переход от передвижничества к импрессионизму

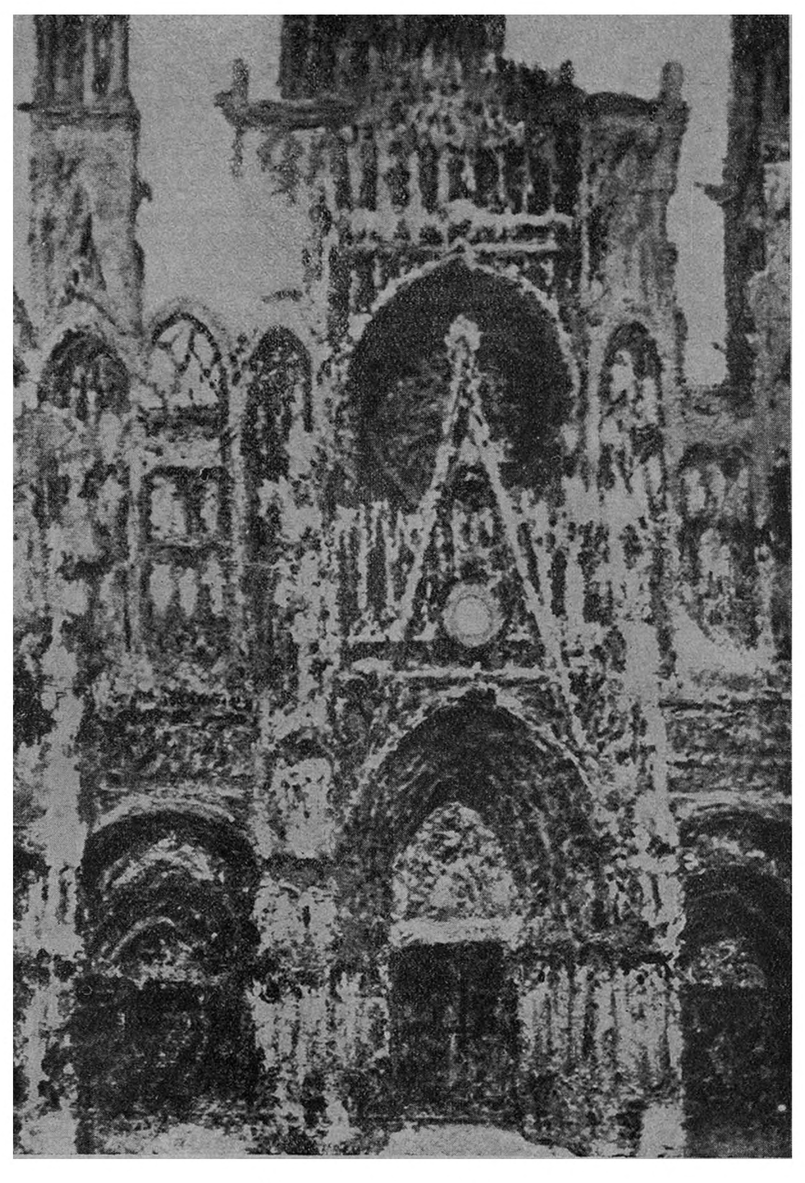
И. РЕПИН Л. ТОЛСТОЙ

И художник-импрессионист считает себя совершенно свободным от точной натуры вещей и передает лишь впечатление, ощущение от них. Его интересует не телесность вещи, а ее колорит, оптическое раздражение от игры света и цвета, ее красочный психологизм.

Само собой разумеется, что такая точка зрения импрессионизма и его философия есть философия крайнего индивидуализма, обособливающего в каждом художнике весь мир, не признающая объективного мира вне эмпирики собственного переживания. Исчезает бодрый жизнерадостный демократизм натурализма Золя, исчезает народническая вера в искусство-истину, искусство, вскрывающее „натуру" общественных явлений, искусство моральных заданий и гуманистически-либеральных идей. Идет искусство общественно-политического нейтрализма, зато несущее с собой чувственно-опьяняющее море красок и света и художника, купающегося в этом море ощущений и лирической взволнованности.

„Мир искусства".

В этой области импрессионизм дал много очень яркого. Технически многое из импрессионистического зрения и художник и зритель сохраняют и до сих пор. Но само мироощущение импрессионизма, его содержание, его метафизическая сущность, его субъективизм, его изощренный эстетизм, были явлением общественно-упадочническим и часто в общежитии так и окрещивались упрощенно термином „декадентства", особенно в пору 90-х и начала 900-х годов. Исторически основоположной группой русского импрессионизма (его называют еще модернизмом) была группа русских художников, собиравшаяся в сельце Абрамцеве, Московской губернии, в имении купца-мецената Саввы Мамонтова, сыгравшего крупную роль в истории русского модернизма, подобно той же роли, какую играл в свое время купец Третьяков по отношению натурализма. В числе объединившихся в сельце Абрамцеве художников, пересматривавших традиции натуралистического передвижничества были Васнецов, Левитан, Поленов, Серов, Сомов, Врубель, Коровин, Малявин, Милютин, Головин, Якунчиков и др. Позднее они организовали, подобно передвижникам, несколько группировок по названию выставок.



Импрессионизм в живописи

К. МАНЕ ПОРТИК РУАНСКОГО СОБОРА

Самыми значительными из них были группы: „Мир Искусства“ и „Союз русских художников“. Сейчас для определения отжитого импрессионизма мы употребляем иногда собирательный термин „Мир Искусства“ или „мирискусстничество“, понимая под этим сумму явлений, характерных для импрессионизма в целом. Идеологами русского импрессионизма были редактор



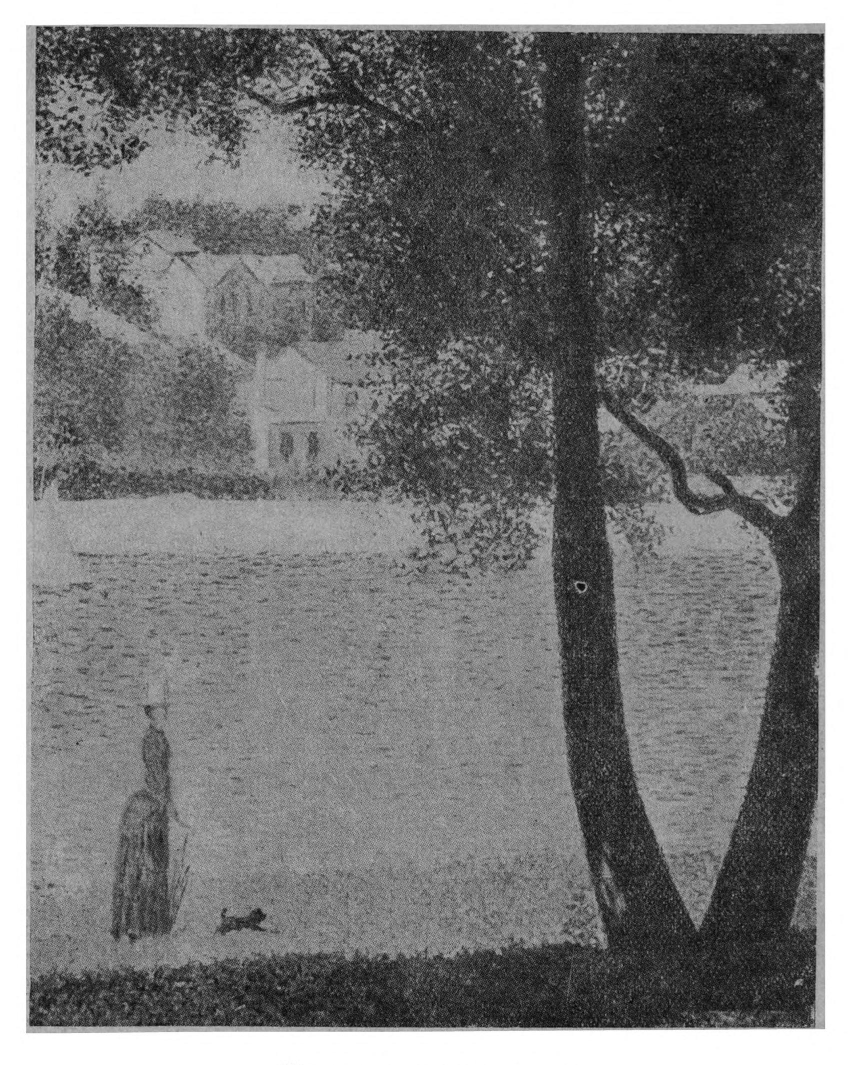
Импрессионизм (стилизация русской помещичьей старины)
В. БОРИСОВ-МУСАТОВ „ПРИЗРАКИ“ (1903 г.).

журнала „Мир Искусства“ — Дягилев (впоследствии известный организатор так называемых „русских театральных сезонов“ за границей, пропагандировавших художественно-декоративный и театральный стиль русского импрессионизма) и художник Бенуа, написавший „Историю живописи в XIX веке“, в которой выступал горячим защитником импрессионизма против „проповеднического искусства“ передвижников с их „лаптями и серьмягами“. Бенуа доказывал, что только в условиях конца XIX века (т. е. когда культурными высотами

завладела русская промышленная буржуазия) „драгоценное свободное искусство“ стало истинно свободным.

„Мир искусства“ было течение русского европеизированного купечества, отстоявшихся капиталистических династий, формулировавших свою эстетику, свои художественные вкусы. Кумиры своей разночинческой юности повергались ими теперь в прах. Чернышевский объявлялся „варваром“, социализм — противохудожественным. Не идеи должны быть „богохульно втиснуты“ в искусство, — говорит Дягилев, — а, наоборот, — „идеи должны зарождаться при виде творения искусства“. Всякая утилитарность, всякая общественная тенденция искусства, таким образом, отрицалась, оно сводилось к форме, как самоцели. Одной из любимейших тем стала историческая стилизация, обращение к „красоте“ былых эпох, версальские сады короля-солнца у Бенуа, галантная жеманность XVIII века у Сомова, пасторали Судейкина, северные сумерки и каменные архаизмы Рериха, черепицы литовских крыш у Добужинского, поиски „грез и веры“ русского человека в национальной старине Васнецова, тихая влюбленность в барскую усадьбу Борисова-Мусатова и др. Эти же „настроения“ красочности и стилизации, колдовства красок, импрессионизм вносил в декоративные работы для театра. Таковы работы Бенуа, Добужинского и др. в Художественном Театре, Судейкина в театре Коммиссаржевской в Петербурге. Таков „Маскарад“ Лермонтова работы Головина в постановке Мейерхольда, сохранившийся и до наших дней в репертуаре ленинградского б. Александринского Театра. „Маскарад“ взят Головиным только в преломлении чувственных красок, в эстетном узоре антикварной росписи, в холодке ювелирного стиля. Ударение импрессионистически сделано на маскараде-видении, видении прошлого, на людях-куклах, людях-призраках, на каком-то оранжерейно-пряном запахе красок-цветов. Так художник „видит“ и так он подает, нисколько не заботясь о „содержании“, о том, что подлинный живой маскарад Лермонтова с его страстями и азартом, любовью и картами, тем самым убит, сведен на-нет, превращен в альбом, сам по себе очень и очень талантливый, каких-то музыкально-мечтательных, мистическо-колоритных картин „старого Санкт-Петербурха“.

Иногда художник-импрессионист и совсем отказывается от сюжетности, таковы, например, картины Чурляниса — пред-



Импрессионизм в живописи

СЕРА (ПАРИЖ) БЕРЕГА СЕНЫ

ставляющие собой внелогическую и внеизобразительную композицию красок, так сказать, „чистую музыку“ красок.

Кубизм. В дальнейшем своем развитии импрессионизм создает течения, которые все больше отходят от описательного понимания живописи и в углубленных поисках „сути“ вещей обнажают их до скелета, начинают видеть мир как какую-то дематериализованную геометрическую схему. „Нужно уничтожить, — учат они, — оптически-натуральные впечатления от вещей“. „Произведение искусства есть конкретное проявление духа, который нужно раскрыть, и потому живопись не может быть сведена к воспроизведению предметов, — читаем мы у Глэза *), одного из идеологов этого течения, — „истина находится за пределами всякого реализма и подойти к ней можно только чрез внутреннюю структуру“. В поисках такой якобы изначально-стихийной сущности предметов, художники исходят из положения, что за размягченными видимыми покровами скрывается космический твердый костяк, тот математический язык природы, о котором говорил еще Галлилей. Знаки-символы этого языка — конус (треугольник), куб (плоскость) и шар (круг). Они создют ту „вечную“ реальность, которая независима ни от каких внешних явлений. Этот углубленно-аналитический импрессионизм начала нынешнего столетия носит название кубизма и связан в своих истоках с именами известных художников Сезанна и Пикассо.

Отчасти в этом течении можно видеть реакцию против увлечения красочностью, почти стиравшей грани рисунка, с другой стороны, еще большее углубление посылок сгущенного субъективизма, прозрения в бездны, какого-то распыления, развоплощения, живописно-метафизическое „в начале бе слово“, причем этим „словом“ являются простейшие геометрические фигуры, в композиции которых художник видит высшую иерархию строя природы. Пикассо отрицает всякую иллюзию традиционной видимой красоты и „разоблачает“ ее. За покровом, например, женского портрета, того, что на языке классической живописи называется „красавицей“, он видит только скелет геометрических фигур, распыляющих ее материальное существо. „Чтобы создать живописное простран-

*) А. Глэз — „Кубизм“.

ство, — говорит А. Глэз, — надо прибегнуть к двигательным, осязательным ощущениям и ко всем нашим творческим способностям. Вся наша личность целиком, сокращаясь или расширяясь, видоизменяет плоскость картины". Это уж как будто предельный субъективизм в ощущении картины, когда она, ее живописное пространство, ставится в связь с сокращением или расширением нашей личности.



Символический импрессионизм (стилизация)
Н. РЕРИХ „ЗА МОРЯМИ—ЗЕМЛИ ВЕЛИКИЕ"

По техническому существу это — пересмотр старого академического представления о перспективе, новое понятие объема и как следствие этого — смещение плоскостей и деформация (искажение) контура предметов. В одном из своих писем к Эмилю Бернару *) Сезан излагает эту теорию так: „Трактуйте природу, — пишет он, — посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должно быть приведено в такую перспективу, чтобы каждая сторона всякого плана была на-

*) Э. Бернар, Поль Сезан. Перев. с франц. Кончаловского. М., 1912.

правлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают пространство, другими словами выделяют кусок из природы или, если хотите, той картины, которую всемогущий вечный бог развертывает перед нашими глазами. Линии, перпендикулярные к горизонту, сообщают картине глубину". „Схождение прямых, которое природа заставляет нас выдумывать,—говорит кубист Глэз,—не может само по себе вызвать идею глубины. Кроме того, мы знаем, что даже самое существенное нарушение академической перспективы не ослабляет рельефности живописного произведения. Разве китайские художники не создают пространства, несмотря на то, что держатся идеи расхождения линий". Таким образом, художник-кубист организует пространственные отношения в своей картине, не считаясь с реальностью этих отношений в природе.

Супрематизм.

Крайнее выражение эта точка зрения получает в так называемом супрематизме, когда художник начинает передавать свои художественные мысли абстрактными геометрическими схемами, не связанными ни с какой телесной предметностью. Картины супрематистов дают беспредметную динамическую систему прямоугольников, квадратов, расположенных по направлению линейной оси. От неподвижности натурализма и импрессионизма в ритмике кубизма мы имеем уже те зачатки идеи движения, которые дальше ведут к футуризму, и то деформирование предмета, то его мистическое развеществление, в котором мы сейчас уже не можем не видеть исторического прорастания грядущего экспрессонизма.

Одним из наиболее полных и ценных хранилищ импрессионистической живописи является 1-й Музей Западной Живописи в Москве (б. Щукинская Галлерея).

Импрессионизм и символизм в литературе.

Если импрессионизм наиболее ярко отразился в живописи, то само собой разумеется, что и остальных областей искусства он не мог миновать. Пусть литература сама по себе менее поддается отказу от изобразительности, поскольку она рассказывает, поскольку сюжет составляет ее сущность, тем не менее субъективный эстетизм и мистическое упадочничество импрессионизма достаточно мощно захватило и литера-

туру 90-х и первого десятилетия 900-х годов. Здесь оно выразилось, главным образом, в символизме, как методе субъективно-метафорического мышления, чувственно-аллегорического и асоциального приятия мира. К 90-м годам изживает себя народническая вера в „особую стать“ России с ее революционными взлетами, и на смену героической полосе народничества идет идеология „малых дел“, а то и толстовствующего непротивления. Развитие капитализма и промышленный подъем в своих противоречиях, с одной стороны, организует, формирует марксистскую мысль с ее революционной идеологией пролетариата, с другой стороны — создает в русской интеллигенции наряду с общественной пассивностью тягу ко всему таинственному, к музыке ощущений, к сверхчеловеку. Брюсов в 1896 году завещает „юному поэту“:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему безраздумно, бесцельно.

Здесь искусство уже совершенно откровенно называется и „безраздумным“ и „бесцельным“.

Как импрессионизм в живописи, литературный импрессионизм бежит от подлинной природы и создает свою дематериализованную природу ощущений:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи и скалы и воды. (Брюсов).

Федор Сологуб пишет „Литургию мне“ на тему самообожествления. Все Я (с большой, конечно, буквы), и ничего, кроме Меня: „Я создал все миры“, — говорит поэт. Это та же философия субъективного „ощущения“, как основы мироздания, о которой мы говорили уже выше при анализе импрессионизма в живописи.

КРЫМОВ

ПОСЛЕ ДОЖДЯ (1908)

Только мгновение, только ощущение правит миром, — пророчествует Бальмонт:

Мгновенье вечно благовествует,
Секунда — атом, живой алмаз.
Мы расцветаем, мы отцветаем.
Без сожаленья, когда не мыслим,
И мы страдаем, и мы рыдаем,
Когда считаем, когда мы числим.

Этому самодовлеющему „я“ декаденты поют гимны. „В башне с окнами цветными я замкнулся навсегда!“ — восклицает Бальмонт:

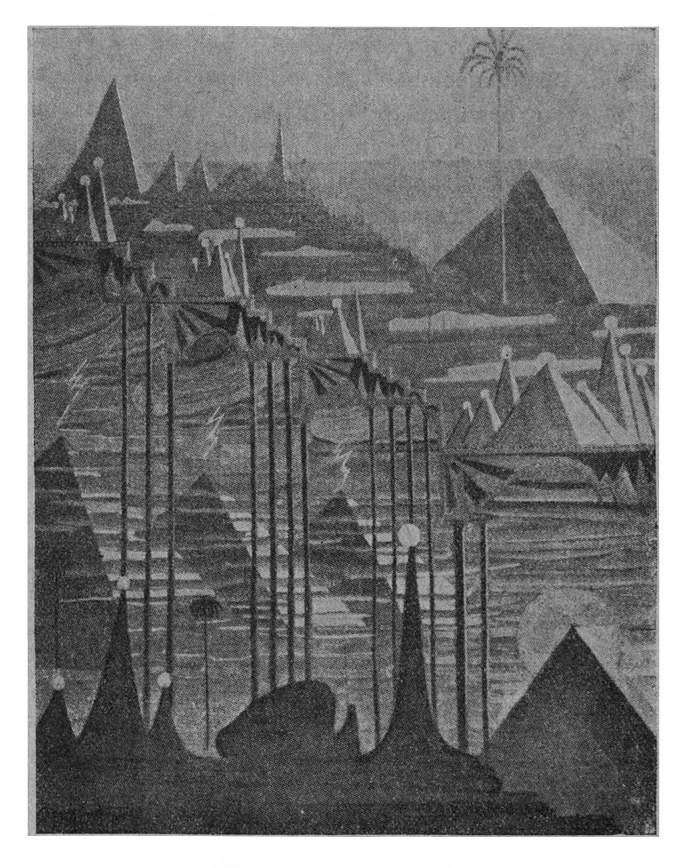
И да и нет — здесь все мое,
Приемлю боль, как благостыню,
Благословляю бытие,
И если создал я пустыню,
Ее величие — мое.

Что такое символизм? На это идеологи импрессионистического символизма, давая разное словесное определение, сходятся целиком на указании его мистического существа. „Символизм, — говорит Волынский (известный критик, редактор в свое время популярного декадентско-символического журнала „Северный Вестник“), — есть сочетание в художественном изображении мироявлений с миром божества“. „Поэты-символисты, — читаем у Бальмонта, — пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии“. Здесь подчеркнут и знакомый нам импрессионистский принцип „развеществления“, т.-е. отказ от реализма и поиски внематериального существа мира. „Мы — декаденты, — горделиво заявляет Андрей Белый, — чтобы ни было, мы идем к нашей радости, к нашему счастью, к нашей любви, твердо веря, что любовь зла не мыслит и все покрывает“. Здесь уже и душок толстовствующего непротивления и отрицания борьбы (конечно, классовой). Вячеслав Иванов напоминает слова французского поэта Бодлэра, которого чрезвычайно чтут символисты: „Природа — храм... В этом храме человек проходит чрез лес символов, они провожают его родными, ласкающими взглядами“.

Особенно сгущенная полоса символизма характеризует подступы к 1905 г. и реакцию после него. Обнажились корни социальных связей, буржуазия чувствовала опасность и близость классовой расплаты и искала спасение в философском богоискательстве, в разрешении вопросов, отвлекавших ее мысль от будней. Часть художников, поддавшихся ненадолго общественно-политическим настроениям революционного подъема, быстро складывает оружие и еще с большим чем доселе рвением устремляется к „мирам иным“, создавая и в искусстве особую заостренность романтического бегства в сферы „духа“. Устанавливается какое-то родство настроений с романтизмом переходных эпох первых десятилетий прошлого столетия с их увлечением мистикой, католицизмом, вплоть даже до внешнего подражания александровскому ампиру. И самую полосу этого сгущенного импрессионизма называют ренессансом романтизма — нео-романтизмом. Сологуб дает целую галлерею людей психического распада, одержимых навязчивой идеей, доказывая тем самым положение неврастенической философии — „все кажется, а на самом деле ничего нет, обман один“. Такой же неврастенический импрессионизм и в самом языке Сологуба. Например: „Опустил глаза. Подумал... Сказал... Снял свою шапочку... Поклонился“. Или — „Плакала. Так больно, так жалобно. Звенел тихий плач. Безответный“. В других случаях заметно явное подражание стилю 20—30 годов XIX столетия, в манере сентиментального романтизма Кукольника или Марлинского. Например: „в некий мечтательный рай претворялась земная долина и райской рощею являлся наивно-веселый лес бедной и грешной земли“, или — „были жемчужины лунные отсветы на линиях ее стройного тела, трепетны были девственные груди, увенчанные двумя рубинами“.

В масках трагического кошмара принимает жизнь Леонид Андреев. Противоречия города пугают его неуравновешенную психику и, сам порожденье города, он шлет ему исступленное проклятье в поисках чего-то надгородского, „вечного и тайного“. Ему кажется, что вместе с „проклятьем зверя“ в клетке зоологического сада „встают из гроба гигантские тени умерших столетий, и идут торжественно в кровавой мгле,

и новые встают за ними, и бесконечной вереницей огромных, бледных, окровавленных теней они беззвучно оббегают землю“. Его герой (читай — сам Андреев) приходит в ужас, когда он однажды почувствовал, ощутил свои каблуки:



Крайний импрессионизм
Н. ЧУРЛЯНИС ПИРАМИДЫ (1908)

„вдруг,—рассказывает он, — и это было одним из самых диких, тяжелых, непонятных чувств, какие я испытывал в жизни,— я чувствую свои каблуки, высокие твердые кожаные каблуки, на которых я ходил всегда, не замечая их, но теперь я их чувствую, я слышу, как твердо прикасаются они к твердому горячему камню, и мгновенный дикий ужас про-

низывает меня". Его Савва хочет сжечь город и оставить голого человека на голой земле. За „черной маской" человека скрывается какой-то страшный космический зверь. Его кошмарными гримасами наполнена жизнь и их в надрывной мистике, в кричащих плакатах фраз и слов ищет истерически Андреев. Человек — непостижимая „бездна".

Такого же космического зверя в космическом вихре ищет и импрессионизм Андрея Белого, погруженного в теософию. В своем большом романе „Петербург" он описывает утрату разницы между реальным миром и вихрями высших символов — один человек переходит в другого, сын в отца, дружеское начало во враждебное, а все вместе теряется в каком-то надземном астральном плане, где сметены все плоскости, где начинается касание к космосу. „Петербург, Петербург! — восклицает Андрей Белый, — осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговой игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал я на Чугунный тот мост, начинавшийся с края земного, чтобы вести в безкрайнюю даль; за Невой, в полусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждой, что тоть край есть действительность, и что он — не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков". Крайнее выражение импрессионизма, бессюжетную игру ощущений и беглых, несвязанных объективной логикой мозговых вспышек дал Белый в книжках своих „Симфоний". Стихи „Симфоний" пронумерованы, и это единственная механическая связь, на которой они держатся. Вот страничка „Симфонии" целиком.

1) В тот час в аравийской пустыне усердно рыкал лев; он был из колена Иудина.

2) Но и здесь, на Москве, орали коты.

4) На крышах можно было заметить пророка.

5) Он совершал ночной обход над спящим городом.

6) Серые глаза метали искры из-под черных, точно углем обведенных ресниц. Седеющая борода развевалась по ветру.

7) Это был покойный Владимир Соловьев.

8) На нем была надета серая крылатка и большая широкополая шляпа.

9) Иногда он вынимал из кармана крылатки рожок и трубил над спящим городом.

11) Храбро шагал Соловьев по крышам.

12) Хохотала красавица-зорька, красная и безумная.

Или такой отрывок из другой „Симфонии“:

13) Я сидел у ручья и говорил дребезжащим голосом:

14) „Долго-ли, долго-ли колоть дрова?.. И косить траву?.. Ха-ха-ха.

15) Это был грохот великана. Над ручьем стояла его огромная тень.

16) Великан скалил белые зубы и хототал, хохотал до упаду...

17) Тогда я весь согнулся и говорил дребезжащим голосом.

18) „О я, молодой глупец, сыч и разбитая шарманка“...

19) „Разве сломанная трость может быть годна для чего иного, кроме растопки печей?“

20) „О ты, туманное безвременье“.

21) ... Но тут выпрыгнул из чащи мой сосновый знакомец, великан. Подбоченясь, он глумился надо мной...

22) Свистал в кулак и щелкал пальцами перед моим носом.

23) И я скоро собрал свою убогую собственность. Пошел отсюда прочь.

В четвертой „Симфонии“ („Кубок мятелей“) Андрей Белый объясняет симфонии так: „Я старался по возможности точнее обрисовать некоторые переживания, подстилающие, так сказать, фон обыденной жизни и по существу невоплотимые в образах“.

Тот же прием импрессионистской музыки ощущений, игра звучаниями в описании метели у Белого: „Метель запевала о том, что старинная старина, к нам взывающая томлением, с воздушным, как воздушные рои снежинок, полетом все о том же запевшей любви, — что старина поет все неумолчней, и зовет-то и плачет-то, ластится и раскачивает легкую колыбель, словно деточки, сиротеющей души“.

К этой же категории явлений позднего импрессионизма, нео-романтизма, принадлежит и поэт Блок, о котором мы уже говорили. И он приемлет мир сквозь музыку далеких ощущений, сквозь дремотные видения какого-то рыцарского фео-



Импрессионизм в живописи. (Более поздняя стилизация с уклоном к реализму)

Б. КУСТОДИЕВ КУПЧИХА НА БАЛКОНЕ (1918 г.)

дализма, протягивающие нити к романтике патриархальной усадьбы, к теням Жуковского или Альфреда де-Мюссе. „Мир— балаганчик", эротически правит им — „незнакомка", „прекрасная дама", „мадонна", „вечная жена". В эти настроения у Блока, отражая противоречия окружающей его среды, вплетены му-

зыкальные аккорды богемщины, цыганщины. По сравнению с „академическим“ Андреем Белым он уже на пути к Есенину, он уже слышит и любит эту пьяную кабацкую Русь:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые,
Как слезы первые любви.
Тебя жалеть я не умею,
И крест твой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойничью красу,
Пускай заманит и обманет, —
Не пропадешь, не сгинешь ты...
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Его „незнакомка“, его „мадонна“ проходит меж пьяными. И она „видится“ ему „по вечерам над ресторанами“:

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.
И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.
И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...

Только в глубокой мистике этого „вечно-женственного“, чрез опьяняюще-возбуждающий хмельный угар города, приемлет жизнь Блок:

Знайте же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

Земное только чрез „нетленное“ — таков мистический импрессионизм Блока.

И в подходе к революции, в своих „Двенадцать“, Блок остается тем же импрессионистом-романтиком. Совершенно

прав Чуковский, утверждая, что „даже революционные чувства были у Блока старо-дворянскими... даже в тех огромных требованиях, которые Блок предъявлял к революции... чтобы она стала огненным преображением всего человечества, даже в этом максимализме отразился патриций... он ненавидел буржуазию как ненавидел ее другой великий барин Лев Толстой". И в то же время, он сам в очень многом уже в плену этой буржуазии. Он преображается творчески лишь по вечерам, „пройдя меж пьяными", когда садится у окна городского ресторана и начинает дышать „духами и туманами". И революцию Блок принимает в „Двенадцати" как акт этического „возмездия" старому миру, в „Скифах" как анархо-мистический бунт востока против запада, как крестьянскую стихию против „интеграла стальных машин" и венчает весь этот узел дворянско-буржуазных противоречий своей психики религиозно-импрессионистической символикой „надвьюжной поступи Христа" и шага двенадцати апостолов.

Наиболее влиятельными органами русского импрессионизма были журналы „Весы", „Золотое Руно" и „Апполон".

Импрессионизм в музыке.

И в музыке импрессионизм окрашен теми же настроениями, той же субъективной устремленностью личных переживаний, в которых композитор слышит „ход мирозданья", его „тайное тайных". От земли — к воспаряющему духу, к построению в музыкальной фразе теософской мысли. Музыка, как чистая динамика звукоощущения, как торжество своего „Я" ищущего общения с мировым духом, с экстазом, побеждающим рационализм сознанья и реализм бытовых чувств. Наиболее яркими представителями музыкального импрессионизма являются Дебюсси на Западе и Скрябин у нас. Сохраняя классическую форму сонаты, Скрябин наполняет ее мистериальным содержанием. Вот хотя бы программа его третьей сонаты: „а) allegro dramatico — свободная и суровая душа страстно устремляется на страдания и борьбу, б) allegretto — душа обретает недолгий и искусственный покой; усталая от страданий, она хочет забыться, петь и цвести. Но легкие ритмы, благоухающие гармонии — только вуаль, сквозь которую просачивается тревожная и раненая душа, в) andante —

душа качается по воле волн в море сладостных и меланхолических чувств любви, печали, смутных желаний, неопределенных идей, в нежном очаровании призраков, г) presto — в вихре разнузданных стихий опьяненно бьется и борется душа. Из глубины ее существа поднимаются грозные голоса человека-бога, и песня победы его звучит торжественно. Но



Импрессионистический символизм в живописи (поздний)
Б. КУСТОДИЕВ ОСЕНЬ (1919 г.)

слишком слабый, почти достигнув вершины, он падает, пораженный, в бездну небытия". Музыкант-импрессионист влюблен в звук, как таковой, в его опаляющее чувственно-эротическое начало. Скрябин сам говорил о звуках своей музыки, как о звуковых поцелуях, как о чем-то сексуально-волнующем. Здесь у него несомненное сходство с поэтом-символистом Бальмонтом, равно как и весь Скрябин, в целом, чрезвычайно родственен импрессионистическому символизму в поэзии с его заостренным индивидуализмом и субъективным психологизмом.

В своем дневнике, относящемся к началу 1900-х годов, он пишет: „Я есмь, и ничего вне меня... Я свободен, я ничто... Я хочу взять мир, как женщину... „В себе он носит мироздань: „миллионы веков мне надо было пробуждаться, чтобы как пробудиться“. Это попахивает тем же „обожествлением“, какое мы видели у поэтов-символистов. Результатом такой почти исступленной теософии является его музыкальная мистерия („Поэма экстаза“, „Прометей“ и незаконченное „Предварительное действие“), воспевающая „дух“, как начало, выделяющее „мир“. Творческое животворящее начало Скрябин символизирует, как „мужское“ (Прометей, огонь), инертное, пассивное, разлагающее изначальный „дух“ начало — „женское“ (материя). Женщина — идея плотского мира с его звуками, красками и ароматами. В своем дальнейшем завершении „плоть“ и „дух“ создают гармонию космического Эроса, из которого рождается Мессия — художник. Мессия—он, Скрябин. Художник призван и вознести мир до утраченного Абсолюта и привести его к предельной „материализации“ — смерти. Как бы ни была ярка сама по себе музыка Скрябина, она несомненно — порождение упадочнической эпохи и ее дегенеративных, мистических настроений. Ее философия, философия отчаянья, философия безнадежности, потерявшей всякую точку опоры и не видящей ничего, кроме болезненно-заостренного импрессионизма ощущений.

Театральный импрессионизм.

Не представлял собою, конечно, никакого исключения и театральный импрессионизм. Он также уходил от быта и постановки каких-либо проблем к мистерии человеческого „я“, к вопросам богоискательства. Идеологическим выразителем импрессионистско-символистического театра явился в 1908 году альманах издательства „Шиповник“, посвященный вопросам театра и сконцентрировавший наиболее заметных идеологов его. „Художник, — говорит один из них А. Горнфельд, — есть преемник того высокого наследства, которое уже не в силах удержать в своих руках священник. Искусство — живое хранилище правды — добывает ее тем же путем мистического откровения, внутреннего видения — каким постигла ее религия“. Сологуб требует, чтобы зрелище было приближено —

„к соборному действию, к мистерии и литургии“ в оправдание единственно верного на его взгляд положения, что — „все земные пути неизменно приводят в один вечный Рим“, где „все и во всем только Я, и нет Иного, и не было и не будет. Никакого нет быта, и никаких нет нравов — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все развязки давно предсказаны — и только вечная совершается мистерия. Что же все слова и диалоги? Один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? Только Любовь и Смерть“. Автору представляется театр, где единый, ровный и бесстрастный голос „человека в черном“ ведет все театральное действие и в соответствии с этим все на сцене должно устремляться к единству, необходимому для того, чтобы не рассеивалось внимание зрителя. И поэтому не должно быть на сцене игры. Только ровная передача слова за словом. Спокойное воспроизведение положений, картина за картиной. И чем меньше этих картин, чем медленнее сменяются они, тем яснее выступает пред очарованным зрителем трагический замысел... Не все ли равно, кто суетится и хлопочет на сцене Шуйский или Воротынский, если я знаю, что предо мною пройдет трагедия самозванства... Содержание, влагаемое в эту форму — трагическая игра Рока с его марионетками“.

Это есть рецепт предельного психологизма в театре, предельной оторванности „духа“ от среды, от внешнего мира. Неврастеническое изощренчество и возвеличение индивидуальности здесь возводится в культ, когда переживание одинокой личности принимается за решаюший фактор мирозданья, когда ослепленный своей властью буржуа направляет свое „богоискательство“ внутрь себя и в соответствии с этим утверждал, что „искусство требует одиночества“, что „истинное искусство никогда не коллективно“ (Ю. Айхенвальд „Отрицание Театра“).

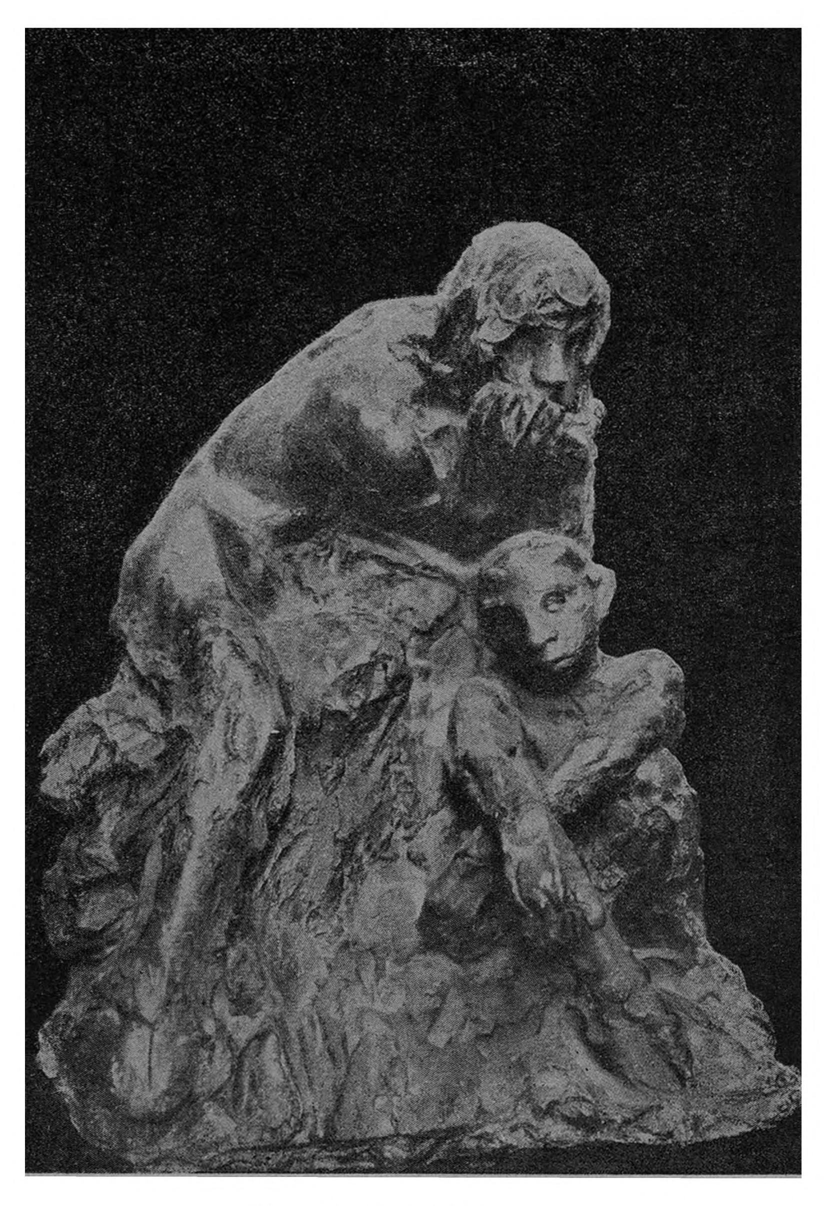
Отрицание театра.

Здесь уже с большой остротой встал вопрос ревизии всего института театра.

Леонид Андреев в своих „Письмах о театре“ *, печатавшихся в журнале „Маски“, руководимом режиссером-модерни-

---

* Журнал „Маски“, 1912 г.



Импрессионизм в скульптуре

С. ГОЛУБКИНА — ЗАДУМЧИВОСТЬ (гипс)

стом Ф. Ф. Коммиссаржевским, в 1912 г. присоединяется к точке зрения Сологуба, что театру не нужна игра, не нужно действие. „В таком действии, — пишет Леонид Андреев, — нет необходимости, поскольку «сама жизнь в ее наиболе драматических и трагических коллизиях все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний“. „Жизнь стала психологичнее, — резюмирует Андреев, — ее героем сделалась отвлеченная мысль. Поэтому если на театре все же нельзя убрать все телесное, надо по крайней мере свести его к минимуму и наполнить неподвижно-сгущенным психологизмом. „Эту теорию Андреев называет — панпсихизмом, т. е. по существу тем же, чему мы выше дали определение психологизма. От внешнего выражения в поступках действие должно уйти в глубину, в неподвижность переживаний.

Андреев в своем психологизме доходит до того, что не приемлет — „грузной, совершенно плотской, всех трех измерений, фигуры актера, действующего и бритого“. Ему хотелось бы тех марионеток, о которых мечтал Сологуб, сводя театр к борьбе этих марионеток с Роком. Леонид Андреев, таким образом, не одинок и последовательно выражает классовую точку зрения упадочнического буржуа, ищущего в театре мистических наркотик „святого духа“, жути бестелесности, оголенно-отвлеченного символа самодовлеющей „мысли“. Что это так, лучше всего доказывает совпадение этих теорий с теориями прославленного английского режиссера Гордона Крэга (поставившего и в московском Художественном Театре шекспировского „Гамлета“). И Гордону Крэгу мешает актер „действующий и бритый“. „Актер, — поучает Гордон Крэг *, — должен уйти, и его место заступит неодушевленная фигура, назовем ее сверх-марионеткой, пока она не приобрела себе лучшего названия“. Эти сверх-марионетки — „потомки великой и благородной семьи кумиров, созданные по образу и подобию божьему“.

---

* Гордон Крэг, „Искусство театра“.

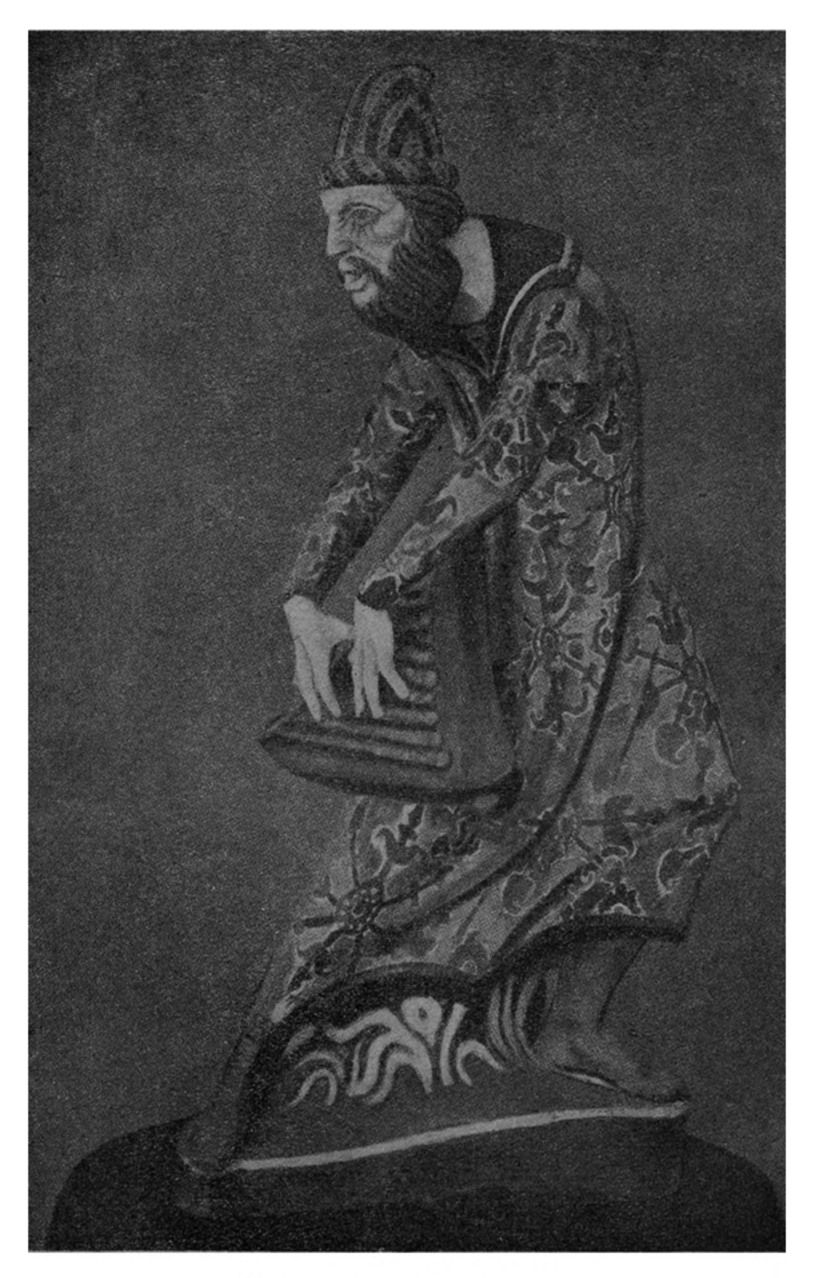
Условный символический театр.

По технике, по внешнему выражению импрессионизм на театре приводит к отрицанию натурализма и заветов Чернышевского воспроизводить жизнь, учить и произносить приговоры над явлениями ее. Еще недавно один из виднейших критиков народнического реализма В. Стасов восклицал, призывая к гражданской тенденциозности: „разве не тенденциозен был „Дон-Кихот", разве не тенденциозны были „Отелло" и „Лир", и „Горе от Ума", и „Ревизор", и „Мертвые души", и „Свои люди сочтемся", и „Воспитанница", и „Бедность не порок". А теперь Георгий Чулков (в том же сборнике „Шиповника") звал к театру, где — „с первого явления и до последнего зритель будет в цикле однородных переживаний, поднимающихся все выше и выше, от художественного образа до символа, от символа до созерцания первозданной реальности". Осуществить это может, конечно, только условность, только схематизм, порывающие с бытом и реализмом, только театр, где „удастся избежать малейшей реалистической черты в декорациях и обстановке, удастся одеть исполнителей в платье, которое тоже будет нереальным, удастся приучить исполнителей к таким движениям, которые будут в согласии с неподвижностью облаков на сценическом небе" (Брюсов). „Нужен — говорит Мейерхольд * — неподвижный театр, и он не является чем-то новым, никогда не бывалым, такой театр уже был, самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Коллоне, Прометей — трагедии неподвижные... В каждом драматическом произведении два диалога — один „внешне необходимый" — это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой „внутренний — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаньях, не в монологах, а в музыке пластических движений". „Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственное назначение театра" — так формулировал тогда Мейрхольд импрессионистическую сущность условно-символического театра.

* Вс. Мейерхольд. „Театр" (к истории и технике), альманах „Шиповник", 1908. г.

Такого рода постановки, отражающие идею неподвижности, идею застывшей насыщенности каким-то высшим психологизмом, идею взгляда куда-то внутрь души, ограничивавшиеся только самой необходимой схемой вещей, графическим намеком на них, получили название стилизованных. Самый метод оформления условного театра — стилизация. Его задачей было не дать сумму реальных вещей, а лишь стилизовать субъективное зрение художника. Показать, как театр это видит, как ему представляется тот или иной кусок мира, в каких символах, в каких схемах-отвлеченьях. В области актерской техники для этого необходимо, как сформулировал Мейерхольд при подготовке пьес Метерлинка — холодная чеканка слов, совершенно освобожденная от вибрирования и плачущих актерских голосов, слова должны падать, как капли в глубокий колодец, слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве; мистический трепет вместо темперамента старого театра, внутренняя дрожь отражается в глазах, на губах, в звуке, в манере произнесенного слова, это — внешний покой при вулканическом „там внутри“, никогда нет скороговорки, которая мыслима только в драмах неврастенического тона, эпическое спокойствие не исключает трагического переживания; и наконец, трагизм с улыбкой на лице. „Мейерхольд, — говорит Ф. Коммиссаржевский, — заимствует мировосприятие Гоффмана, которому все люди кажутся игрушками, марионетками в руках играющей ими судьбы и которому весь мир представляется театром марионеток. На основании такого взгляда на мир Мейерхольд создает условную технику, которая, по его мнению, должна вместить все разнообразие репертуара“.

Апостолом импрессионистско-символической драматургии и условного театра был бельгийский писатель Метерлинк. У него вся природа ни что иное, как символы человеческой души, оркестр человеческих переживаний. Метерлинк не боится показать, как фонтаны вздыхают и вздрагивают вместе с любовниками, которые встречаются у них на свиданиях. Когда в „Принцессе Малэн“ королева убивает Малэн, буря стремительно раскрывает окна, и лилия с подоконника падает на пол. В драме „L'intruse“ мы видим образец такой непод-



Импрессионизм в скульптуре

Д. СТЕЛЛЕЦКИЙ ГУСЛЯР (1908 г.)

вижно-сконцентрированной драмы — символов близкой смерти. Ночью семья собралась перед комнатой молодой роженицы. Все как будто бы спокойно. Но таинственная гостья — смерть уже проникла в дом. Один только слепой дед предчувствует, что больной хуже. „Я вижу не так, как вы“ — говорит он. „Поэтому-то вы и должны слушать нас, которые видят“ — возражает ему отец. В этих словах ирония Метерлинка над живым, физическим зрением и возвеличение внутреннего духа-зрения слепого. Дед спрашивает, почему его сегодня не пустили к дочери. Дядя говорит, что новорожденный еще ни разу не кричал. Дед полагает, что, быть может, он глух. Говорят о браках между родственниками, о сестре, которая должна приехать сегодня вечером. Соловьи в саду, которые только что пели, замолкли. Лебеди в озере дрожат и уплывают к другому берегу, как будто бы кто-нибудь прошел через сад. Стеклянная дверь веранды не закрывается. Плотник должен завтра притти ее поправить. Слышно, как в саду направляют косу. Это садовник косит ночью траву к воскресенью. Лампа горит тускло. Задремавший было дед вдруг вскакивает и утверждает, что кто-то стоит у стеклянной двери. Слышен шум, как будто бы кто-то вошел в дом. Зовут служанку. С грохотом, будто идут двое, взбирается она по лестнице, слышно ее громкое дыхание перед дверью. Дверь отперта, хотя служанка уверяет, что она ее только что затворила. Отец хочет дверь закрыть, но кто-то как будто мешает этому, хотя никого около двери нет. Деду кажется, что свет погас. Он убеждает, что служанка, которая ушла, вновь вошла и села за стол. Но служанки на самом деле нет в комнате. Он со страхом спрашивает, почему от него скрывают состояние больной: он чувствует, что что-то произошло, что изменились голоса всех присутствующих. Он опрашивает каждого из сидящих за столом — здесь ли он. Он явственно ощущает, что кроме опрошенных, еще кто-то непрошенным гостем сидит за столом. Он берет за руку детей и спрашивает — почему дрожат их руки. Он хочет видеть больную дочь. Он не понимает, отчего с ним никто не говорит. Лампа начинает мерцать и гаснет, вышел керосин. Громко бьют в тишине часы. Открывают окно в сад — там все торжественно и тихо. На террасе шеле-

стят опавшие листья. Бьет двенадцать. При последнем ударе — кто-то как будто встал из-за стола. Раздается крик ребенка за сценой. Все вскакивают. Открывается дверь из комнаты больной, на пороге появляется диаконисса и безмолвным



Кубизм в живописи
ПИКАССО (ФРАНЦИЯ) ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ

жестом показывает, что больная умерла. „Несомненно, — говорит о Метерлинке Штейгер *, — он — декадент, бегущий от жизни и природы к колыбели убаюкивающих его чувств и настроений, он истинно буржуазный поэт, ищущий в средних веках спа-

* Э. Штейгер, „Новая драма“.

сенья от мировой борьбы наших дней, чтобы там играть марионетками, он — раскаявшийся блудный сын старой церкви, ищущий спасенья в колокольном звоне, ладане и жарких молитвах". Сам Метерлинк в предисловии к изданию своих пьес говорит, что его драмы „проникнуты верой в огромные силы, которых никто не может постигнуть; эти злобные силы стерегут все наши действия улыбками, враждебными жизни, спокойствию и счастью. И ничего не дано человеку изменить в этой неуловимой игре любви и смерти". Этому напору символизма и условности не могли противостоять даже авторы, созревшие в школе реализма и окрепшие в его традициях. И Ибсен в ряде своих последних драм и Гауптман отдают дань этому мистическому течению.

Наиболее яркими представителями символического импрессионизма из русских драматургов были Леонид Андреев, Блок Сологуб, Ремизов и др. Все подается в какой-то дремоте настроений, в расплывчатых контурах, в сопровождении таинственных „некто" в сером или черном, в тумане жути и неясных музыкальных звучаний... „Я, поэт, создаю драму, — говорит Сологуб, — чтобы пересоздать мир по Моему замыслу". Каждая пьеса, каждый спектакль превращается в мистерию, в мистическое неприятие социальной среды, в мистический анархизм своего выпяченного „я". Все пьесы Андреева „К звездам", „Царь-Голод", „Савва", „Черные Маски", „Анатэма", „Жизнь Человека", „Екатерина Ивановна", „Океан", „Анфиса" — ничто иное, как такие мистерии. „Леонид Андреев — говорит Воровский *, — противопоставляет всем многообразным вопросам жизни общества и личности лишь неизменные: смерть, безумие и тьму, т. е. физическую, интеллектуальную и нравственную смерть. Это его ответ на все наши запросы. Словно перед пытливой душей автора поставили черное стекло, поглотившее все яркое, жизнерадостное, красочные лучи, и грустный флер закрывает от него весь многоцветный мир. Что для него жизнь человека, с ее радостями и восторгами, с ее борьбой, победой и падениями, когда там, в глубине сцены, стоит загадочный Некто в сером и отмечает таяние воска в свече жизни. Все суета сует, — мрачно вещает Л. Андреев, — могу-

* В. В. Воровский, „Русская интеллигенция и русская литература"

чая мысль, самоотверженный порыв превращается в безумие помешанного или идиота, нежную душу юноши или горячую веру борца топчет в грязь нога проститутки, и все — великое и пошлое, прекрасное и уродливое, героическое и жалкое —

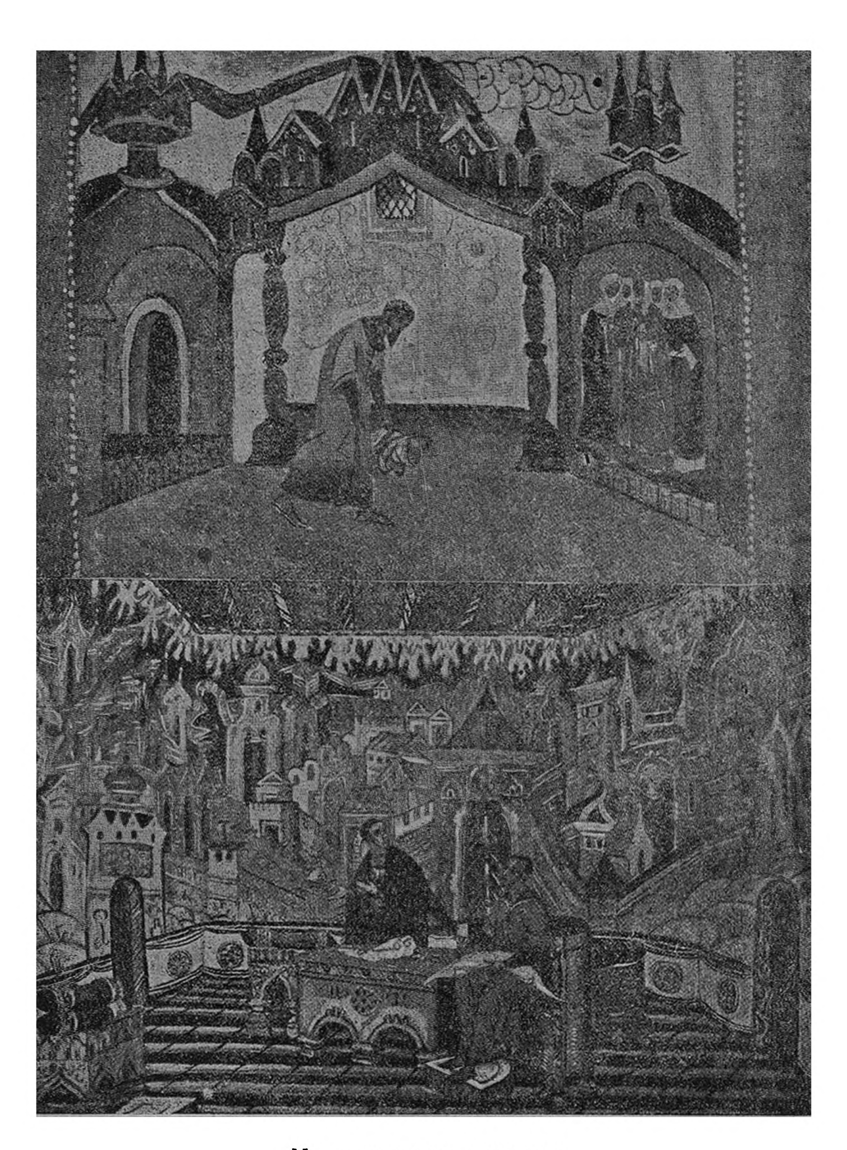


Кубизм в живописи
ПИКАССО (ФРАНЦИЯ) ЖЕНЩИНА С ВЕЕРОМ

одинаково поглотит смерть. И в предчувствии ее автор созерцает вселенную зловещим взглядом, посылающим гибель и тление всему сущему". Воровский дает и весьма четкий социологический анализ этих настроений Андреева, как типичного представителя русской интеллигенции конца 90-х и начала 900-х годов. „С конца 90-х годов, когда начал писать

Л. Андреев, — читаем у Воровского, — русская интеллигенция рассматриваемого типа оказалась между молотом и наковальней. С одной стороны, стояла древняя сила, всегда пугавшая и удручавшая интеллигенцию, с другой стороны — выросла новая сила — рабочий класс, в котором интеллигенция рада была бы (и когда-то рассчитывала) усмотреть носителя ее желаний, но с которым она разошлась, как только этот класс стал действительно „силой". Ибо, как только пролетариат, о котором пеклась прежде интеллигенция, почувствовал себя силой, он пошел своим путем, оставив интеллигенцию на мели. И тем грознее стал для нее ужас кошмарной действительности. Но те причины, которые оторвали интеллигенцию от низов, не позволив ей итти за ними, мешали ей воспринять и метод борьбы этих слоев за новое общество. Верная своему рационализму, она хотела единым ударом рассечь вековой узел, уверенная, что перестроить реальный мир так же легко, как создать в голове план этой перестройки. Рационализм мышления логически привел к анархизму". Героиня пьесы „К звездам", Маша, говорит: „Я построю город, и поселю в нем всех старых, всех убогих, калек, сумасшедших, слепых. Там будут глухонемые от рождения и идиоты, там будут изъеденные язвами, разбитые параличом. Там будут убийцы... Там будут предатели и лжецы, и существа, подобные людям, но более ужасные, чем звери. И дома будут такие же, как жители: кривие, горбатые, слепые, изъязвленные; дома-убийцы, предатели, они будут падать на головы тех, кто в них поселится, они будут мять и душить мягко. И у нас будут постоянные убийства, голод и плач; и царем города я поставлю Иуду и назову город „к звездам". Здесь налицо тот „панпсихизм", как его определял сам Андреев, который все сводит к сгусткам внутренних субъективно-психологических гримас, к неприятию мира в кошмарах пессимизма, к безднам эротического тумана, к плакатно-мистическим схемам-символам, к неподвижной отвлеченности грузной, почти исступленной мысли.

Такова же и драматургия А. Блока, получившая горячего пропагандиста в лице петербургского театра Коммиссаржевской за период его руководительства режиссером



Импрессионизм в театре

Д. СТЕЛЛЕЦКИЙ

ЭСКИЗЫ ДЕКОРАЦИЙ К „ФЕОДОРУ ИОАННОВИЧУ“: ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ И КОМНАТА ЦАРЯ ФЕОДОРА

В. Мейерхольдом. Пьесы Блока символизируют высшую мистическую сущность мира. Андреев в своих обобщенных схемах-масках более социален — его Человек (с большой буквы) ведет диалоги с Роком, Мыслью, Временем, Голодом, Смертью; Блок более лиричен, более патриархально-романтичен, он грезит где-то между барской усадьбой и цыганщиной городского ресторана и ищет мистерию жизни в столкновении человека с Вечно-женственным, в смутных дымчатых символах прекрасной Незнакомки, правящей миром. В предисловии к своей драматической трилогии „Балаганчик", „Король на площади" и „Незнакомка" Блок дает такой ключ к своему художественному мироощущению: „Все три драмы, — пишет он, — связаны между собой единством основного типа и его стремлений. Карикатурно-неудачливый Пьеро в „Балаганчике", нравственно слабый поэт в „Короле на площади" и другой поэт, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту в „Незнакомке" — все это как бы разные стороны души одного человека; также одинаковы стремления этих трех: все они ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников. Для всех трех прекрасная жизнь есть воплощение образа Вечной Женственности: для одного — Коломбина, светлая невеста, которую только больное и дурацкое воображение Пьеро превратило в „картонную невесту", для другого — Дочь Зодчего, красавица, лелеющая библейскую мечту и погибающая вместе с Поэтом; для третьего — Незнакомка, звезда, павшая с неба и воплотившаяся лишь для того, чтобы опять исчезнуть, оставив в дураках Поэта и Звездочета". Герои хотя бы „Балаганчика" очень мало говорят. Они статуарны и мало действуют. Они, как это советует Сологуб для условного театра, медленно разворачивают тяжелую книгу высшей и скупой „мудрости". Они — почти куклы, почти марионетки.

Образцом может служить такая сцена из „Балаганчика":

„Неожиданно и непонятно откуда-то появляются у стола (где сидят мистики, ожидающие появления Смерти) необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой

белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечом лежит заплетенная коса. Девушка стоит неподвижно. Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него — неизреченно. Мистики в ужасе откинулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит страшные движенья рукой. Третий выкатил глаза. Через некоторое время очнувшись громко шепчут:

— Прибыла!

— Как бела ее одежда!

— Пустота в глазах ее!

— Черты бледны, как мрамор!

— За плечами коса!

— Это Смерть!

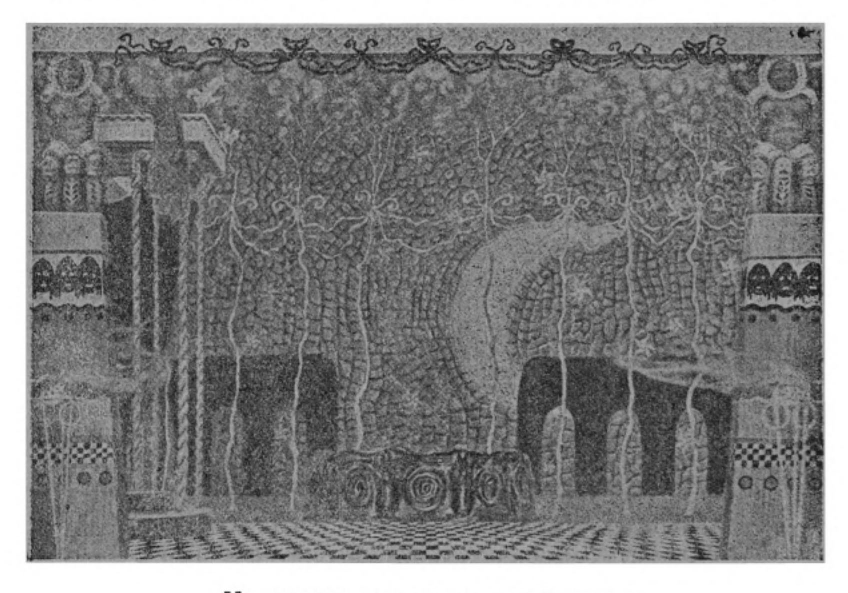
Пьеро услыхал. Медленно поднявшись, он подходит к девушке, берет ее за руку и выводит на середину сцены. Он говорит голосом звонким и радостным, как первый удар колокола:

— Господа, вы ошибаетесь. Это — Коломбина. Это — моя невеста".

Очень не трудно уловить здесь родство в композиции действия „L'intruse" Метерлинка, о котором мы уже говорили. Это влияние Метерлинка и на Леонида Андреева и на Блока не подлежит сомнению. Блок не боится и сам в этом сознаться. В рукописи одного из черновых набросков „Балаганчика" имеется такая заметка: „Мы можем узнать людей, сидящих в комнате с неосвещенными углами под электрической лампой вокруг стола. Их лица — все значительны, ни одно из них не имеет на себе печати простодушия. Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться, а Верхарн сажает их, например, в одиночку у закрытой ставни слушать шаги на улице, размышлять о них, углублять их, делать судорогой своей жизни, заполнять их стуком и шлепаньем все свое прошлое, до тех пор, пока все выходы не закроются и не воцарится в душе черная, тяжелая истерия".

„Мистики „Балаганчика", — делает весьма ценное признание Андрей Белый, — жили в Москве". Жили они и в Петер-

бурге. Жили в настроеньях и чувствах русской буржуазной интеллигенции, принявшей революцию 1905 года романтически, как „нечаянную радость“ (так называлась книга Блока, в которой целый раздел был озаглавлен „1905“). Но в наступившей реакции и в страхе той же интеллигенции перед оскалом классовых зубов пролетариата, призывавшего не к мечтам и розам, а к суровой борьбе, „нечаянная радость“ быстро



Условно-импрессионистический театр

Н. КОЛМАКОВ — ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К ПЬЕСЕ УАЙЛЬДА „САЛОМЕЯ“ В ТЕАТРЕ КОММИССАРЖЕВСКОЙ В ПЕТЕРБУРГЕ (1908 г.)

сменилась разочарованием, пессимизмом и уходом в болото всяческого мистицизма и богоискательства. К живым „мистикам“, символически фигурирующим в „Балаганчике“, надо отнести, кроме Блока, поэтов Брюсова, Белого, Вяч. Иванова, Бальмонта, Сологуба, Чулкова, Кузмина, Ремизова, Леонида Андреева, художников — Бакста, Бенуа, Добужинского, Сомова, публицистов — Мережковского, Гиппиус, Философова, Розанова, литературных критиков — Аничкова, Котляревского, руководителей журналов „Мир Искусства“, „Новый Путь“, „Весы“,

„Золотое Руно“ и др. Отсюда и истоки театральных драм Блока: в 1906 г. — трилогия „Балаганчик“, „Король на площади“ и „Незнакомка“, в 1907 году — „Песня судьбы“ и после пятилетнего перерыва в 1912 году — „Роза и крест“. Лучшим сценическим толкователем „безбытных“ пьес Блока в приемах стилизации условного театра был режиссер Мейерхольд.



Символический театр

Н. РЕРИХ

ЭСКИЗ К ПЬЕСЕ МЕТЕРЛИНКА „СЕСТРА БЕАТРИСА“ (1910 г.)

Условный театр под таким же углом зрения пересматривал и ставил классический репертуар. Так, например, другой видный режиссер модернистско-символического театра Ф. Коммиссаржевский, считал, что — „в большинстве произведений Островского представлена жизнь, хотя и естественная, но *обобщенная*, а потому не *натуральная*. Его обобщенные люди — как бы синтезы типического. У него обобщенные

события, и факты, и реч — обобщенный „быт“. Но быт не ради быта, а быт ради раскрытия Высшего Светлого Начала в мире, живущего в душе человека, и через нее свободно проявляющего себя“. Здесь быт, таким образом, только повод для вскрытия мистического, для связи, как определяет Коммиссаржевский, земной жизни с богом, вечности с временным. „В таком исполнении Островский приобретает глубокое, вечное, символическое значение“. В таких тонах, в таких модернизованных декорациях и ставили Островского, придавая ему то до жути сгущенно-психологический характер, то переводя его в иконописную стилизацию.

Футуризм — его корни.

Импрессионизм боится культуры индустриального города даже тогда, когда он в своих противоречиях уже во власти его. Хотя бы тот же Блок, сочетающий патриархально-дворянский феодализм с угарным чадом буржуазно-городского ресторана, тот же Андреев, специфически городским плакатом посылающий проклятья городу и др. Футуризм, наоборот приветствует динамику индустриального города и возвещает новый художественный „синтаксис“ быстроты. „Вымойте руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми, всеми этими Куприными, Блоками, Сологубами, Ремизовыми, Аверченками, Кузьмиными, Буниными“ (Манифест футуристов, подписанный Маяковским, Бурлюком, Александром Крученых и Виктором Хлебниковым). Но несмотря на такое противопоставление и якобы непримиримую вражду вплоть до обещаний сбросить все прошлое „с парохода современности“, футуризм объединяет с импрессионизмом тот же крайний субъективизм, тот же субъективный психологизм (как ни возражали футуристы против „психоложества“). Футуризм берет тот же кусочек пейзажа и раскрывает его в эстетическом самодвижении, в клочке мельканий его контуров. Не дальше. Он берет движенье ради движенья, т. е. эстетизирует это движенье и сводит его к тому же субъективно-лирическому восприятию. Для него точно так же, как и для импрессиониста, нет объективного предмета, нет предмета вне личного ощущения от него. Мелькают лошадиные копыта на бегу — и футурист рисует

лошадь с двадцатью четырьмя ногами. Быстро мчащийся велосипедист — у него десять контуров спины. Короче — футуризм передает импрессионистически движение, движение города. „Мы воспоем, — говорилось в одном из ранних манифестов итальянского футуризма, огромную толпу, движимую жаждой труда, наслаждения и бунта; многоцветные и многозвучные приливы и отливы революций в современных столицах; ночную вибрацию арсеналов и верфей, освещенных ярким светом электрических лун; прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей, заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма“. Футуристы — порожденье технического прогресса и машинизма. Если импрессионист в своих чувствах — кустарь, футурист — индустриалист, но индустриалист-буржуа, индустриалист-собственник, индустриалист, любящий машину либо как орудие наживы, либо как предмет комфорта или пожирателя пространства и времени. Он не одухотворяет машины и техники от человека, от человеческого труда, он торгует ими и покупает их, и, удобно усевшись в автомобиль или кабинку аэроплана, начинает обозревать с неимоверной быстротой пейзаж расстилающейся жизни — начинает осязать ее под новым уклоном, создавая красоту скорости, не оставляющей места для „знаков препинания“. Поэтому футуризм — искусство человеконенавистническое. „Необходимо, — говорит один из вождей и основоположник футуризма Маринетти, — подготовить близкое и неизбежное отожествление человека и мотора, необходимо создать нечеловеческий „механический тип“. Эта механическая точка зрения футуриста предельно субъективна. Если, мчась на автомобиле, ему кажется (а это действительно так кажется), что дома громоздятся и падают на автомобиль, и автомобиль врезается в гущу их, футурист так и рисует улицу с рядами падающих друг на друга домов и т. п. Футуризм выдвинула динамика города, растущий техницизм, лифт, аэроплан, но принимает все это футуризм фетишистски, эстетически сквозь свое мелкобуржуазное существо, сквозь свое индивидуалистически выпяченное „я“.

Каким же образом в нашем человеческом, психологическом театре уничтожить психологию и создать по футуристическому рецепту „нечеловеческого человека“ с ритмом мотора

в груди. Что поделать с человеческой фразой, чтобы убить в ней прежний синтаксис и прежнюю пунктуацию? Как насытить ее принципом футуристической быстроты, где начало догоняло бы конец и конец начало? Как сделать ее сплошной „беспроволочной“ волной? В футуристическую фразу должен быть заложен, — как учил Маринетти, — бесстрастный ритм телеграфного аппарата. Она для воплощения идеи мелькающей быстроты вся из толчков, выпирающих запятые и прочие знаки препинания. Театром такой футуристической фразы в дореволюционный и первые годы революционного периода был Московский Камерный Театр. Не трудно вспомнить, как



Футуризм

А. МАРКЕ „ЧЕЛОВЕК С ТЕЛЕГОЙ“

его актерская речь строилась там именно на таком принципе звукового толчка вне всякой психологической раскраски. Точно так же и в жесте он не считался с анатомическим синтаксисом, а наперекор физиологическому движению старался жест уподобить машинному движенью. Мускул ставился в плоскость не нормальной, а какой-то вывернутой работы, имитируя механическое движение на подшипниках, на механических осях. Идея быстроты не допускала ни одного статического момента. Актер находился все время в движении, в толчках, скачках. Его тело не знает покоя. И само движенье при этом не логически-изобразительное, а бесцельно скачкообразное, точно удары телеграфного аппарата.

Конечно, по сравнению с пассивностью импрессионизма, динамичность футуризма была явлением прогрессивным и художественно-революционным, и не даром романтика бунта

и отрицания играла в нем такую роль. „Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, — говорит Маринетти, — сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными“. Но когда разразилась Октябрьская революция в России, тот же Маринетти стал резко выступать против нее, оставшись верен породившему его классу. О трансформации русского футуризма в „леф“ и о распаде лефа мы уже говорили (см. стр. 118).

Футуризм в музыке.

В музыке футуризм проповедывал необходимость отвернуться от Бетховена и Вагнера и заняться музыкальной организацией шумов — трамвая, автомобилей, аэропланов и крикливой толпы. „Может ли быть что-нибудь более смешное на свете, чем двадцать человек, ожесточенно повторяющих жалобное мяуканье скрипки“? — говорит футурист Луиджи Руссало: „Мы приглашаем, — продолжает он, — всех молодых музыкантов, действительно одаренных и смелых, наблюдать все шумы, чтобы понять составляющие их различные ритмы, их главный тон, их тоны второстепенные. Сравнивая разнообразные тембры шума с тембрами звуков, они константируют насколько первые более разнообразны, чем вторые. Таким образом развернется понимание, вкус и страсть к шумам. Наша восприимчивость, увеличивающаяся после того, как мы приобрели футуристические глаза, будет иметь и футуристический смех. Двигатели наших промышленных городов смогут быть через несколько лет так искусно закреплены, что составят из каждого завода пленяющий оркестр шумов“.

Футуризм есть, таким образом, индивидуалистическое, крайне субъективное приятие промышленного города с его культурой, техникой, шумами, с его ритмами и звучаниями (урбанизм). По сравнению с импрессионизмом, с его любовью к созерцательно-внешнему углублению, его неповоротливостью и медлительностью, конечно, явление для своего времени, повторяем, новое и смелое, но по классово-психологической линии лишь дальнейшая продвижка того же импрессионизма. В футуризме с особой силой сказывается противоречие между идеалистическим мировоззрением и силами прогрессирующего индустриализма, организующего не только

новую технику, но и новые производственно-обществе отношения, новую расстановку классовых сил. Герман Бор в 1916 году предупреждает, что нельзя строить машину в надежде, что цель ее обнаружится во время работы. Он уже понимает, что машина несет с собой не только прибыль и технические удобства, он уже заглядывает глубже и обнаруживает классовое беспокойство, — он отрицает „науку



Футуризм

ЛЮДВИГ МЕЙДНЕР „УЛИЦА В ВИЛЬМЕРСДОРФЕ"

и искусство без предпосылок". „Нам неясно, — предупреждает Бор буржуазию, — что нам завтра скажет эта машина, не перепутает ли она социальные часы настолько, что в один печальный день мы не будем знать, сколько пробило и что нам пожелать друг другу — доброго утра или спокойной ночи". В этом непримиримом противоречии — согласовать техническую современность с идеалистическим приятием мира, машину с „духом святым", освободить новую вещность от „кощунственных" цепей философии материализма и бьется бессильно художественная мысль капиталистического мира.

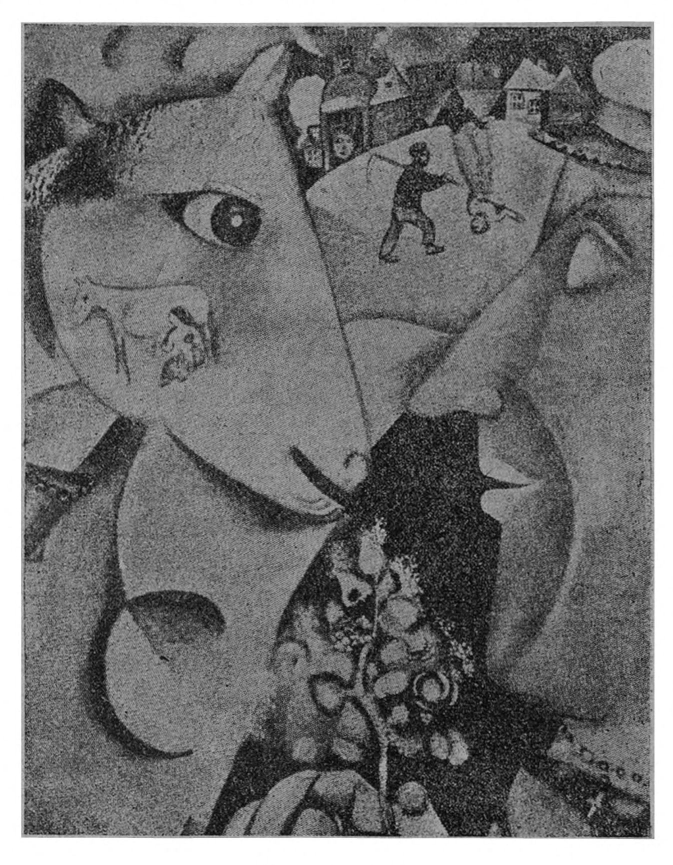
Она порождает в мятущейся художественной интеллигенции тот развал, ту сумятицу, то упадочничество, которое на смену футуризму привело ее к экспрессионизму, о котором мы говорили уже выше (см. стр. 139).

А когда-то по своему революционный итальянский футуризм вырождается к этому времени в определенно контрреволюционное, фашистское течение. Бывший апостол его Маринетти изобретает учение тактилизма, с которым он обращается к меньшинству против „грубого и сырого" большинства и, обливая помоями коммунизм, предлагает этому аристократическому меньшинству (т. е. буржуазии) принять „спасительные" меры через культуру осязания, через искусство ощущения, доводя его до максимума изощренности, до того, чтобы поцелуй и пожатие рук превратилось во взаимное „чтение мыслей". Конечно, в таком извращеннейшем и больном психологизме уже ничего от футуризма и не осталось. Это уже попятное вростание, помесь импрессионизма и экспрессионизма.

Экспрессионизм.

Если импрессионизм означал изощренность культа пресыщенного „я", ищущего острых ощущений и в этих ощущениях видевшего основу мироздания, некоторую созерцательность покоя, то экспрессионизм означает социологически уже другое. Экспрессионизм стиль беспокойства, стиль потерянного равновесия, стиль осознанного банкротства лозунгов империалистической войны и страха ее последствий — революции. Это анархический стиль „взбесившегося от ужасов капитализма мелкого буржуа", разочаровавшегося во всем и ищущего спасения в какой-то изнанке вещей и явлений, в какой-то углубленной духовности, которая должна сменить „грубый материализм" науки и искусства. Один из теоретиков экспрессионизма Макс Крелль определяет его, как „борьбу против самодовлеющей материи, против господства реальных фактов, против физики будней". „Должна быть, — говорит он, — протянута нить от сердца человека к космосу". „Факты, — читаем у другого немецкого экспрессиониста Казимира Эдшмидта, — имеют значение лишь постольку, поскольку рука художника улавливает через них то, что за ними кроется". Гаузенштейн в этом

смысле определяет доэкспрессионистское искусство как предметное или относительно-предметное, а экспрессионистское, как непредметное или противопредметное. Экспрессионизм обращается не к целостному комплексу чувств, не к единству изображаемого, а деформирует эти процессы и во внешнем



Экспрессионизм

МАРК ШАГАЛ „Я И ДЕРЕВНЯ"

изображении, и в словесном рисунке, и в психологической сущности их, он ищет какого-то водоворота страстей, какой то космической глубины их и выражает это то в примитиве почти детского рисунка, как бы обнажая биологические корни человеческих переживаний, то в стремительной аттаке, опро-

кидывающей все задерживающие центры академического синтаксиса фразы, и в ломке традиционной логики натурализма. Высшего развития экспрессионизм достиг в Германии.

„Нео-классики“.

Для последних художественных настроений Запада характерна помесь импрессионизма и экспрессионизма — несколько большая ясность и реализм. Немецкий теоретик Утиц в своей книге „Преодоление экспрессионизма“ считает это показателем наступившей уравновешенности, ведущей к созданию нового стиля. Этот новый стиль является идеалистическим по существу, но лишенным крайностей „бунта“ экспрессионизма и заменившим этот „бунт“ упором на реализм. „Одухотворение тела и овеществление духа“ — таков в формулировке Утица лозунг буржуазной нео-классики. Совершенно прав Георг Гросс один из активнейших и талантливейших художников-общественников современной Германии, когда говорит по этому поводу: „как нелепа вся эта болтовня о нео-классике теперь, в нашем общественном быту и при наших экономических условиях. В наше время попытки даже самых блестящих талантов приблизиться к классическому стилю имеют только значение эксперимента, но ничего не могут изменить в полосе общего творческого упадка. У старых классических живописцев было, по крайней мере, содержание: крупные события, героические мотивы из истории человечества, они переделывали буржуазных героев в античные фигуры. Классика современных художников не менее дисгармонична, враждебна какой бы то ни было идейности, лжива и обезображена, не меньше, чем все прочие проявления буржуазной культуры“.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЧТО ТАКОЕ ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

*

Что же такое пролетарское искусство? Каковы его признаки? Чем оно характеризуется?

Может ли быть пролетарское искусство.

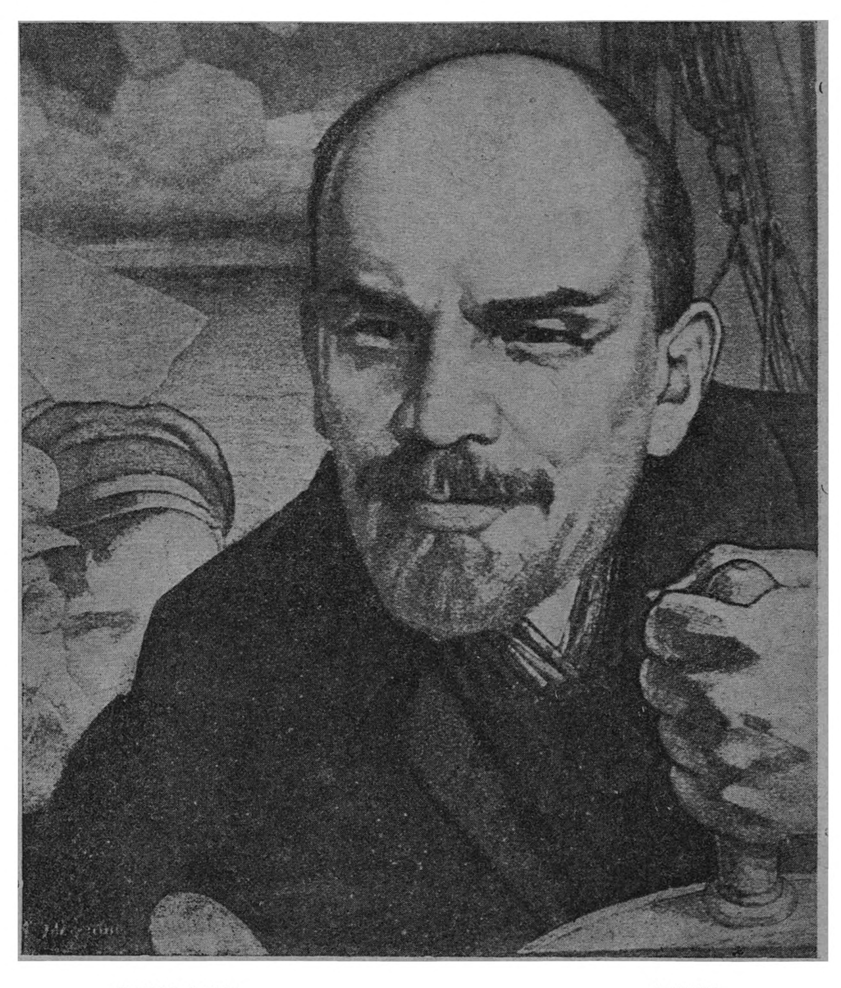
Здесь в первую голову надо поставить такой как будто странный вопрос — существует ли, может ли существовать вообще пролетарское искусство. Несмотря на всю странность такой постановки вопроса, все же на него надо ответить, ибо такой „уклон“ существовал и существует. Существует точка зрения, — в лагере марксистов, — что пролетарского искусства нет и не может быть, ибо пролетариат, с одной стороны, противопоставляет искусству классовому искусство внеклассовое и в период диктатуры пролетариата подготовляет элементы его, кроме того — пролетариату в период борьбы не до создания собственного искусства, а к периоду коммунистического общества он весь запас накопленной культуры буржуазного искусства превратит в искусство коммунистическое. Защитником такой точки зрения, ее теоретическим обоснователем является Троцкий.

Несостоятельность ее нетрудно доказать.

Прежде всего здесь на исторический период классово-пролетарского общества, — диктатуру пролетариата, — переносятся внеклассовые признаки уже развернутого коммунистического строя. Одно дело искусство в коммунистическом обществе, где оно будет бесклассовым, т.-е. перестанет быть и пролетарским, и другое дело — искусство эпохи диктатуры пролетариата, борящееся против классового врага и за грядущее бесклассовое коммунистическое общество. Во-вторых, как совершенно правильно говорит Бухарин *, „Троцкий в своем построении преувеличивает темп развития коммунистического общества, или, по-другому сказать, Троцкий в этом своем

* Речь на литературном совещании при ЦК ВПК(б) в феврале 1925 г.

построении преувеличивает быстроту отмирания пролетарской диктатуры. В этом заключается его теоретическая ошибка. Из этой теоретической ошибки вытекает тот вывод, который он



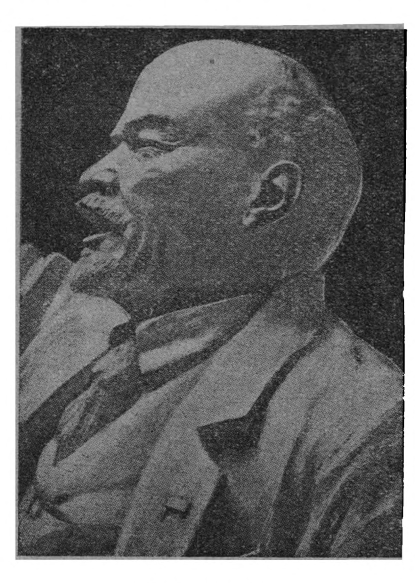
ЭБЕРЛИН ЛЕНИН

делает. Он представляет себе дело таким образом, что одновременно все классы движутся к коммунизму, и так как пролетарская диктатура ослабляется гораздо быстрее, чем это происходит на самом деле, происходит соскальзывание специ-

фических пролетарских черт к общечеловеческим, к будущим коммунистическим. Эта черта будущей коммунистической культуры развивается гораздо быстрее, чем выпирает из своей скорлупы чисто-пролетарская". Троцкий утверждает, что „те *, кто говорят о пролетарской литературе (само собой, что вместо литературы можно понимать и искусство вообще — Э. Б.) всерьез и надолго, которые из пролетарской литературы делают платформу, мыслят в этом вопросе по формальной аналогии с буржуазной культурой. Буржуазия взяла власть и создала свою культуру; пролетариат, овладев властью, создаст пролетарскую культуру. Но буржуазия — класс богатый и потому образованный. Буржуазная культура существовала уже до того, как буржуазия формально овладела властью... Пролетариат в буржуазном обществе — неимущий и обездоленный класс и потому своей культуры создать не может". Такая мысль диалектически порочна на все 100%. Мы знаем, что социальные элементы нового вырабатываются в противоречии их сосуществования со старым, в борьбе с ним. Поэтому и пролетарская культура, и пролетарское искусство создаются в своих элементах, в своих основных моментах, в своих нащупываниях и ростках, еще в буржуазном обществе. Пусть этот процесс отстает вообще от темпов экономической и политической борьбы, на то он и надстройка, — но отрицать его нельзя. Он протекает в буржуазных странах, где пролетариат обездолен, угнетен, трудно, — это верно, но он все-таки движется, он есть. Факты это подтверждают. Разве мы не имеем в буржуазной Германии Гросса, Кетэ Кольвиц, Пискатора, ряд рабочих поэтов. Что же касается самого периода диктатуры пролетариата, Троцкий определяет его „как кратковременную переходную эпоху". И на вопрос „может ли пролетариат за это время создать новую культуру" отвечает: „в эпоху диктатуры о создании новой культуры, т. е. о строительстве величайшего исторического масштаба, говорить не приходится, а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового

* Речь на совещании ЦК ВКП(б) по вопросам литературы.

характера“. Пока же, — думает Троцкий, — „задача пролетариата, завоевавшего власть, состоит прежде всего в том, чтобы прибрать к рукам не ему ранее служивший аппарат культуры — промышленность, школы, издательства, прессу, театры и пр. — и через это открыть себе путь „к культуре“. По теории Троцкого все „очень просто“. Через „кратковременную переходную эпоху“ старая культура, старое искусство, старые театры, которые пролетариат прибрал к рукам, сами собой за отсутствием классовой борьбы станут коммунистическими.



Скульптура Г. АЛЕКСЕЕВА ЛЕНИН

Отсюда надлежит сделать вывод, что „пролетарской культуры не только нет, но и не будет“. Насчет кратковременности и темпа мы уже цитировали выше ответ Троцкому Бухарина. Против точки зрения о невозможности культурного строительства в эпоху диктатуры красноречиво говорят факты, именно „строительство величайшего исторического масштаба“, отрицать которое не могут даже наши классовые враги, ибо всякому зрячему они видны. Что же касается диалектики, она и тут явно хромает. Ничто не стоит, все движется, развивается и видоизменяется в плане исторических условий и порождаемых ими противоречий. Стабилизация старой культуры хотя бы в руках пролетариата означала бы попросту наличие таких общественно-экономических условий при которых пролетариат врастал бы в буржуазную культуру, т. е. классово перерождался в сторону, обратную коммунизму. Поскольку же в действительности этого нет, поскольку хозяйственно-политическая жизнь реконструируется пролетарски, постольку реконструируется и старое искусство, постольку оно преодолевается в направлении создания искусства

пролетарского, как одного из видов оружия классовой борьбы пролетариата. Поэтому на период диктатуры пролетариата надо говорить именно о процессе создания классово-пролетарского искусства. Если мы классовому искусству противопоставляем искусство внеклассовое, то это не значит, что мы не должны вести за него упорной борьбы, что оно придет само собой. И здесь факты говорят за себя, мы действительно видим, какую упорную борьбу за искусство ведет с нами наш классовый враг — за искусство буржуазное против искусства пролетарского. Здесь идет определенно классовая борьба за художника, за искусство в целом.

Иногда защитники теории невозможности пролетарской культуры, а следовательно, и искусства, любят ссылаться на Ленина и клянуться на скрижалях ленинизма. При этом мысли Ленина либо извращаются, либо берутся из него отдельные фразы вне общей текстовой увязки, а тем более без увязки с общим духом и направленностью ленинизма в целом. Ленин, — говорят они, — избегал терминов „пролетарская культура“, „пролетарская литература“, „пролетарское искусство“. Это прежде всего фактически неверно. В статье „Партийная организация и партийная литература“ Ленин еще в 1905 г. пишет: „литературное дело должно стать частью общепролетарского дела“. Статья эта говорит не только о непосредственно политической литературе, а об искусстве вообще, в ней употребляется выражение „литературное творчество“, в ней говорится о художниках, об актрисах, о порнографии, которой требует буржуазная публика, о мистике и т. д., — она охватывает, таким образом, понятие искусства в широком смысле. И это искусство должно стать „частью общепролетарского дела“. Проанализировав все лицемерие якобы „свободы буржуазного писателя“, Ленин говорит: „мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срывая фальшивые вывески, не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу“. В этих словах Ленин определенно



БЕЛА УИЦ АГИТАЦИОННЫЙ ПЛАКАТ (1925 г.)

подчеркивает, что в классовом обществе не может быть внеклассовой литературы, а эпоха диктатуры пролетариата — классовое общество, и следовательно, должно иметь свое клас-

совое, пролетарское искусство. Делаются еще указания на формулировку Ленина, — „открыто связанная с пролетариатом литература“. Не пролетарская, а лишь „открыто связанная с пролетариатом“. Но несколькими строками выше этим словам в той же статье можно противопоставить точно такую же формулировку насчет буржуазной литературы — „на деле связанной с буржуазией“. Ведь нельзя же отсюда сделать вывод об отрицании Лениным буржуазной литературы. В марте 1910 г. в напечатанной в заграничном „Дискуссионном Листке“ статье Ленина „Заметки публициста“ встречаем уже совершенно ясно формулированный термин „пролетарское искусство“. „М. Горький, — читаем в этой статье, — безусловно представитель пролетарского искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать“. И несколькими строками ниже: „Горький — авторитет в деле пролетарского искусства, это бесспорно“. В речи о „Задачах союза молодежи“, в 1920 году на третьем съезде комсомола Ленин широко ставит вопрос о „пролетарской культуре“. Можно ли после этого говорить, что Ленин избегал выражения „пролетарская культура“ и „пролетарское искусство“, а тем более строить на этом какие-либо выводы.

Ссылаются еще часто на статью * В. Плетнева „На идеологическом фронте“, напечатанную в „Правде“ (1922 г. № 217). Ленин на полях этой статьи сделал к ней ряд примечаний. И вот суммой этих примечаний Ленин будто бы выступает против Пролеткульта и отрицает возможность построения пролетарского искусства. Опять-таки ничего подобного. Ленин отрицает только те пути построения пролетарского искусства, которые ставил себе тогда Пролеткульт. И мы видим, как блестяще прав был Ленин, как сравнительно быстро жизнь подтвердила это. Ленин возражает против плетневского утверждения, что „задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата. Сколько бы ни было у нас пришельцев из буржуазного лагеря, сколько бы ни „приняли“ они классовую точку зрения, все же это будут единицы, быть может, очень ценные, но решающего

---

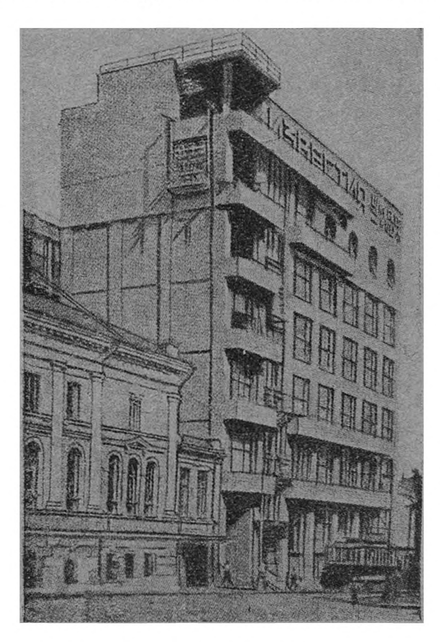
* Мы об этой статье уже говорили. См. стр. 85.

значения они иметь не будут". Против фразы „задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. д., вышедшими из его среды" — Ленин делает замечание в одно исчерпывающее слово: „архификция". Ленин протестовал против современной „алхимии", против идеи построения пролетарской культуры в изолированном от всего мира особняке, отрекшись от всего человеческого наследия, чисто организационными путями отвлеченных схем и надуманных предпосылок. Ленин говорил, что пролетарскую культуру надо строить и будет она построена иначе. „Нужно, — говорил он на митинге в Петрограде в 1919 году, — взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем. А эта наука, техника, искусство — в руках специалистов „в их головах". Ленин звал для построения пролетарской культуры усвоить всю сумму знаний, полученных пролетариатом в наследие. „Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием всех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновнического общества" (Речь на III съезде комсомола в 1920 году). Мало того, все это нужно „устроить теперь, не через 20 лет, а через два месяца, чтобы бороться против буржуазии, против буржуазной науки и техники всего мира" (Речь на митинге в Петрограде в 1919 г.). Вот что говорил Ленин о пролетарской культуре, а следовательно, и о пролетарском искусстве. Нужно строить из всей суммы доставшегося наследия, критически усваивая, прорабатывая его и превращая в классовую пролетарскую культуру, чтобы вести борьбу с буржуазией и итти к бесклассовому коммунистическому обществу.



АГИТАЦИОННЫЙ ПЛАКАТ
ПОДПИСКА НА 3-й ЗАЕМ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ

Непосредственно вопросам искусства Ленин в своих литературных трудах уделил очень мало. И то непосредственность их только относительна, ибо и в статьях, посвященных анализу тех или иных явлений искусства, Ленин берет эти явления в их политическо-общественном плане, в их классово-идеологических обобщениях, увязывая их всегда с конкретными фактами социального дня. Таких статей у Ленина семь: „Партийная организация и партийная литература“, напечатанная в газете „Новая Жизнь“ в 1905 году, пять статей о Льве Толстом („Лев Толстой, как зеркало русской революции“ — написана в 1908 году по поводу 80-летия со дня рождения Толстого, статьи „Л. Н. Толстой“, „Л. Н. Толстой и современное рабочее движение“ и „Л. Н. Толстой и его эпоха“, — написаны в 1910 году на смерть Толстого, статья „Герои оговорочки“ направлена против попыток извратить классовую сущность Толстого) и статья „О Горьком“ (Заметки публициста). Основной в интересующем нас плане надо считать статью „Партийная организация и партийная литература“.



РЕДАКЦИЯ „ИЗВЕСТИЙ ВЦИК“ (МОСКВА)

Ленинизм в искусстве.

Если сопоставить эту статью с другими, выше перечисленными, и с воспоминаниями целого ряда соприкасавшихся с Лениным лиц об его отношении к искусству, и все это вместе связать с общим учением Ленина, мы сумеем установить основные вехи ленинизма в искусстве.

Прежде всего, искусство есть, конечно, продукт исторических условий, и доколе эти условия строятся на классовой борьбе — оно неминуемо классово, т. е. подчинено интересам класса, обслуживает его. В статье „Партийная организация и партийная литература“ читаем: „В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть „свободы“ реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель, от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде „дополнения“ к „святому“ сценическому искусству. Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания“.



ИНСТИТУТ ЛЕНИНА. МОСКВА

Искусство должно стать массовым. Должно перестать служить избранным лицам и группам. „Искусство, — говорил Ленин Кларе Цеткин, — принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую широкую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художника и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе. Я понимаю это, само собой разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально;

мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры".

„Для того, чтобы сделать искусство достоянием всех, — говорит Ленин в статье о Толстом, — нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд



К. МАКСИМОВ КРАСНОГВАРДЕЙЦЫ

и нищету, нужен социалистический переворот. Поэтому правильная оценка художественного явления (Ленин конкретно говорит в данном случае о Толстом) возможна только с точки зрения того класса, который доказал свое призвание быть вождем в борьбе за освобождение масс от эксплоатации, возможна только с точки зрения пролетариата". Такая точка зрения разъяснит массам чрез искусство критику капитализма—

„не для того, чтобы массы ограничились проклятиями по адресу капитала и власти денег, а для того, чтобы они научились опираться на каждом шагу своей жизни и своей борьбы на технические и социальные завоевания капитализма, научились сплачиваться в единую миллионную армию социалистических борцов, которые свергнут капитализм и создадут новое общество без нищеты народа, без эксплоатации человека“.

Здесь мы подходим вплотную к вопросу об усвоении и использования наследия, на чем мы уже останавливались выше по поводу Пролеткульта и примечаний Ленина к статье Плетнева.

Что же из старого нужно сохранить? Что нам ближе из наследия?

Обычно в ответ на это приводят воспоминания Клары Цеткин. В разговоре с К. Цеткин Ленин сказал: „Мы чересчур большие „ниспровергатели“ в живописи. Красивое нужно сохранить, взять его, как образец, исходить из него, даже если оно „старое“. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекраснаго, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно „старо“? Почему надо преклоняться пред новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что „это ново“? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы — хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим „на высоте современной культуры“. Я же имею смелость заявить себя „варваром“. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой художественной радости“.

Эти строки часто толкуются в том смысле, что Ленин был против последних фазисов европейского искусства и отсюда уж делают вывод о большей близости нам из наследия искусства периода „расцвета“ буржуазии. Такое толкование в корне не верно. Ленин не мог рассматривать и не рассмат-

ривал развития капитализма как механической смены периодов расцвета и упадка. Ленин, автор классических работ об им-



ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА „ДАЕШЬ" МОСКВА, 1929 г.

периализме, государстве и революции, всегда указывал, какое значение имеет последняя индустриальная фаза капитализма, как непосредственная предпосылка для пролетарской рево-

люции и строительства социализма. Мог ли Ленин эту общую концепцию диалектической мысли не распространять на культуру и искусство. Само собой — не мог. А поэтому отсюда же следует, какое значение имело и искусство этой индустриальной эпохи, эпохи зрелого капитализма, как предпосылка для пролетарского искусства. Ленин возражал лишь против бессмысленного увлечения „модой“ как таковой, т. е. против некритического отношения и „модного“ копирования всякого рода художественных „измов“. Нельзя, — говорит Ленин, — преклоняться перед новым только потому, что оно ново. Преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что это ново, — „бессмыслица, сплошная бессмыслица“. Но значит ли это — выключить эпоху, предшествовавшую революции, и делать механический отбор в наследии, выделив в нем лишь искусство времен расцвета буржуазии. Ленин в „Государстве и революции“ отмечает „близость“ именно монополистического капитализма с его планирующими и централизующими тенденциями к социализму, говорит о культурных предпосылках социализма, создаваемых в эпоху монополистического капитала. Ни один марксист не рискнет сказать, что это не относится к культуре и искусству, ибо тем самым он перестал бы быть марксистом. Ленин не упрощал вопроса, а брал его во всей широте диалектической мысли. Ленин говорил о необходимости „взять всю науку, технику, все знания“, а вовсе не ограничивал это какой-либо одной эпохой или выборочной системой. Нужно преодолеть и поставить на службу пролетариату все культурное наследие прошлого, где всякая последующая ступень исторически развивалась из предшествующей и каждая более близкая к нам во времени требует еще большей остроты критического усвоения и преодоления ее, но не игнорирования.

На путях реконструкции.

Можем ли мы сказать, что имеем уже сейчас вполне определившийся пролетарский стиль, который можем противопоставить буржуазному. Само собой — нет. Мы исторически еще делаем в этой области первые заявки. Мы от периода консервирования — т. е. от периода сохранения культуры старого искусства и приобщения к нему пролетариата, переходим

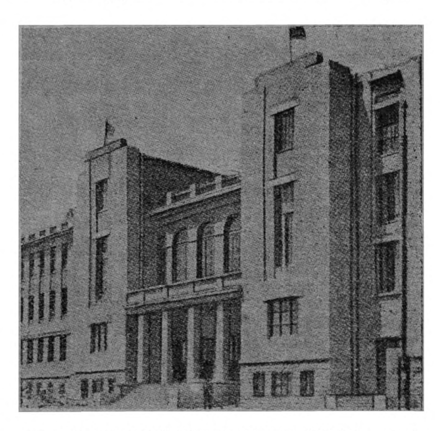
к реконструкции его, к его преодолению, переработке и созданию основных черт искусства пролетарского. Мы имеем документ большой ценности, резолюцию ЦК ВКП (б) „О политике партии в области художественной литературы“ от 1925 года. Само собой разумеется, что все сказанное в этой резолюции о художественной литературе может быть распространено и на искусство вообще.



А. КУЛИКОВ ЧАСТУШКИ

„Мы вступили, — говорит эта резолюция, — в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу. Частью этого массового культурного роста является рост новой литературы — пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату, форм (рабкоры, селькоры, стенгазеты и проч.) и кончая идеологически осознанной литературно-художественной продукцией. С другой стороны, сложность хозяйственного процесса, одновременный рост противоречивых и даже прямо друг-другу враждебных хозяйственных форм, вызываемый этим развитием процесс нарождения и укрепления новой буржуазии, неизбежная, хотя на первых порах не всегда

осознанная, тяга к ней части старой и новой интеллигенции; химичеекое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии, —все это должно неизбежно сказываться и на литературной поверхности общественной жизни. Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике.



ТЕАТР НА БРЯНСКОМ РУДНИКЕ (Донбасс)

Пролетариат должен, сохраняя, укрепляя и все расширяя свое руководство, занимать соответствующую позицию и на целом ряде новых участков идеологического фронта. Процесс проникновения диалектического материализма в совершенно новые области (биологию, психологию, естественные науки вообще) уже начался. Завоевание позиций в области художественной литературы точно так же рано или поздно должно стать фактом. Нужно помнить, однако, что эта задача — бесконечно более сложная, чем другие задачи, решающиеся пролетариатом, ибо уже в пределах капиталистического общества рабочий класс мог подготовлять себя к победоносной революции, построить себе кадры бойцов и руководителей и выработать себе великолепное идеологическое оружие политической борьбы. Но он не мог разработать ни вопросов естественно-научных, ни технических, а равно он, класс культурно-подавленный, не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то

у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы.“

Общественно-политические критерии пролетарского искусства.

Каковы же критерии общественно-политического содержания пролетарского искусства?

„Современное буржуазное искусство, — говорит Ф. Меринг *, — имеет глубоко пессимистический характер, пролетариат же проникнут не менее глубоким оптимизмом. Это, конечно, не имеет ничего общего с каким бы то ни было утопизмом. Революционный борец может самым трезвым образом взвесить шансы борьбы, но он является революционным борцом потому, что твердо убежден в своей способности перестроить мир. В этом смысле каждый обладающий классовым сознанием рабочий—оптимист: он с полной надеждой смотрит в будущее“. Буржуазия, — повторяет ту же мысль Плеханов **, — не может „пойти дальше сострадания, жалости к униженным и обиженным“. Меж тем основной мыслью движенья пролетариата „является решительное и бесповоротное отрицание безропотности“. В статье Ленина „Л. Н. Толстой и современное рабочее движение“ (1910 г.) читаем: „представители современного рабочего движенья находят, что протестовать им есть против чего, но отчаиваться не в чем... Отчаяние свойственно тем, кто не понимает причин зла, не видит выхода, не способен бороться. Современный промышленный пролетариат к числу таких классов не принадлежит“.

Такая зарядка бодрости, осознанная конкретная целеустремленность, радость борьбы во имя уверенности в ее конечных результатах — один из основных признаков пролетарского миросозерцания и содержания пролетарского искусства.

„Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека“ (Плеханов).

В отношении к этой предпосылке тоже сказывается разница между буржуазным и пролетарским художником, бур-

* Ф. Меринг. „Искусство и пролетариат“.

** Г Плеханов. „Пролетарское движение и буржуазное искусство“.

жуазным и пролетарским искусством. Как понимать общественного человека, как психо-социологически расшифровать его?

С точки зрения буржуазного искусства психологическим признаком человека, его мерилом, его критерием явится — самодовлеющий индивидуализм.

Поэт, не дорожи любовию народной!
Восторженных похвал пройдет минутный шум,
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной;
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты — царь; живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум, —

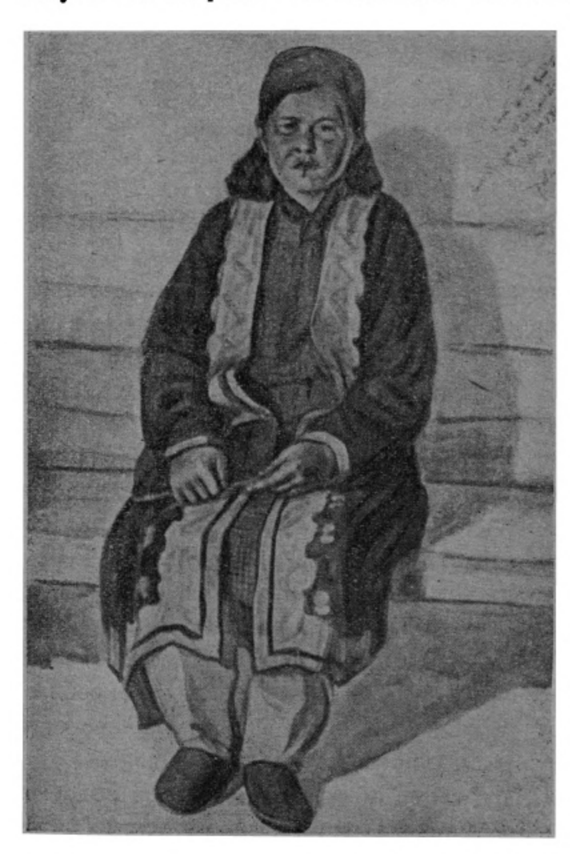
так учит, так понимает поэта Пушкин. Это одиночество („ты сам свой высший суд") он символизирует и в несомненно политическом, политико-общественном образе: „ты — царь".

У пролетариата признак общественности—диаметрально-противоположный: коллектив и человек в коллективе, индивидуальное (и высоко индивидуальное, ибо коммунистический строй поднимет человеческую личность на небывалую высоту) определяется общественным, а не наоборот.

„Индивидуумы, — читаем у Плеханова, — являющиеся созданием массы, плотью от ее плоти и костью от ее костей, не противопоставляют себя ей, как любят противопоставлять себя толпе герои из буржуазной среды, а сознают себя ее частью, и чувствуют себя тем лучше, чем явственнее ощущается ими тесная связь, соединяющая их с нею".

Отсюда и классово-разное понимание, разное содержание психологического человека и термина психологизм. В первом случае, в буржуазном искусстве, это изолированно свободный человек, вне связи его психологии с коллективом, а само общество только сумма таких „по образу и подобию божьему" созданных единиц, вступающих в связь социального соподчинения якобы исключительно в силу индивидуальных особенностей и индивидуальной борьбы. Во втором, в пролетарском миросозерцании, человек — общественная функция, человек — продукт общественных отношений и общественно-классовой борьбы. Задача пролетарской литературы — разобла-

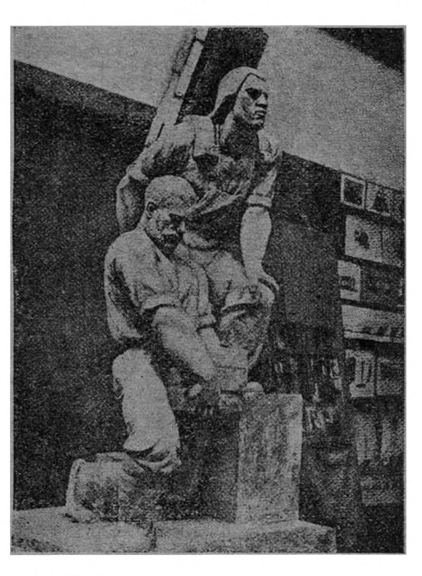
чать лицемерие буржуазной свободы с ее субъективным психологизмом и ему „противопоставить действительно свободное, открыто связанное с пролетариатом" искусство, т. е. искусство, открыто классовое, и человека, открыто определяемого классом. Такое пролетарское искусство „будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам", а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность". (Ленин).



Ф. ЛЕХТ КОМСОМОЛКА-БАШКИРКА

„Пролетариат, — говорил Н. Бухарин в своей речи на совещании при ЦК ВКП (б) в 1925 году, — имеет специфические черты, урбанистические настроения, городские черты, — не коммунистические, потому что коммунизм разрешает противоречие между городом и деревней. Эти самые черты сразу же ставят резко разграничения между общечеловеческим и пролетарским. Эти черты — это сочетание: этот самый коллективизм плюс революционность, плюс город, — это, с другой стороны, иное сочетание, чем урбанизм буржуазии, чем футуристический урбанизм Маринетти и пр. Это со-

вершенно ясно... На тот промежуток времени, когда противоречия между городом и деревней не разрешены совершенно, — что при пролетарской диктатуре совершенно естественно, — это будет класть отпечаток на всю цивилизацию и, в том числе, на литературу. Как ни ведем мы политику на рассасывание противоречий между городом и деревней, все же гораздо скорее идет процесс накопления пролетарской культуры, чем процесс рассасывания". Этим объясняется и урбанистический, т. е. городской характер пролетарского искусства. Если американизированный урбанизм и футуризм человеконенавистнически обращается к буржуазному меньшинству против эксплоатируемых и угнетенных, то урбанизм пролетарский обращается ко всем трудящимся, ибо пролетарское искусство, — как мы уже приводили формулировку Ленина, — „будет служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся".



СТРОИТЕЛИ

Скульптура Иванова (Москва—Вхутеин)

В письме Плетнева, где он говорит о создании пролетарской культуры только „силами самого пролетариата", Ленин ставит в одном месте на полях вопрос — „а крестьяне?" и в другом — „а % строящих паровозы?", указывая этим, что в нашей стране массовое пролетарское искусство нельзя ограничивать только индустриальным пролетариатом, ибо процент „строящих паровозы" без крестьянства не даст массовости, и поэтому нужно говорить об искусстве „для десятков миллионов трудящихся", т. е. рабочих и крестьян. Это диктует по отношению к крестьянским писателям дружественный прием и поддержку. „Задача, — говорит резолюция совещания ЦК ВКП (б) о политике партии в области художественной

литературы, — состоит в том, чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии". И делать это не механически, а сохраняя все те особенности, при помощи которых можно влиять на крестьянство. Только в таком соотношении к крестьянству можно говорить об урбанизме пролетарского искусства. Если искусство пролетариата неизбежно окрашено в цвет урбанизма, это тот урбанизм, который дружески влияет на деревню и переводит растущие кадры крестьянских художников на рельсы пролетарской идеологии и социалистического строительства, оставляя в то же время все своеобразие крестьянского материала и обработки его.

На путях к новому реализму.

Все это является предпосылками к новому только намечающемуся стилю пролетарского реализма. Каким он мыслится по сравнению с реализмом буржуазным, в основе, как мы уже знаем, натуралистическим. Старый реализм прежде всего статичен, неподвижен, поскольку он отображал и организовывал в материале искусства буржуазную идею самодовлеющего человека в религиозно-индивидуалистическом понимании его страстей и конфликтов. Он борется с другим таким же человеком, направляемым силами „судьбы", силами высшего „духа", будет ли то идея „бога", космического „разума", „интеллекта", „красоты" „мысли" или другого фетишистски определяемого извнутри самого человека понятия. Реализм пролетария есть, наоборот, реализм „индивидуума, являющегося созданием массы, плотью от ее плоти и костью от ее костей". И чем сильнее эта связь, тем острее личность, ее темперамент, борьба. Такой реализм, такой показ общественной личности, сам по себе монументальный, массовый, в соединении с диалектикой революционного строительства отмечается признаками динамичности, широкого синтетического охвата действенного человека в его классовой борьбе и эмоциях индустриальной эпохи. Этот реализм, реализм нарождающегося пролетарского стиля, определяют обычно терминами — конструктивный реализм, синтетический реализм, диалектический реализм. Удачнее первый термин „конструктивный реализм". Он заключает в себе и момент спецификации нового реализма, принцип его художественного приема, тогда как два других

термина дают лишь философско-теоретические предпосылки общего марксистского метода. Но и термин „конструктивный реализм“ может быть принят пока лишь как временное, условное обозначение, потому что всего комплекса, всей целостности нового пролетарского стиля мы еще не имеем. Процесс преодоления наследия в новое стилевое „качество“, в новый художественный синтез еще не завершен, хоть и обозначается уже весьма заметными ростками. Он создается в результате изменившихся производительных сил и производственно-классовых отношений, постепенно меняя в целом традиционную систему художественной мысли и ставя ее в функциональную зависимость от мироприятия и мировоздействия революционного пролетариата.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ